

El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica

editado por
Claudia Demattè, Eugenio Maggi,
Marco Presotto



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 43

e-ISSN 2610-9360

ISSN 2610-8844

El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

43



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia

Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,

30123 Venezia, Italia

rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360

ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscarini.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica

editado por

Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2025

El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica
editado por Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto

© 2025 Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto per il testo | for the text

© 2025 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati, ad eccezione dei contributi di Jüri Talvet e Barbara Fuchs, hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume, with the exception of those by Jüri Talvet and Barbara Fuchs, have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione ottobre 2025 | 1st edition October 2025

ISBN 978-88-6969-948-1 [ebook]

La presente pubblicazione è finanziata dall'Unione europea – Next Generation EU, nell'ambito del bando PRIN 2022, progetto *Early Modern Spanish Theater (1570-1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources* (2022SA97FP) – CUP E53D23014180006.



Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica / editado por Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2025. — viii +156 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 43).

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-948-1/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-948-1>



El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica

editado por Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto

Abstract

The book reflects on translating Golden Age theater in the contemporary era. Following the publication of the project's founding volume in 2020, a diverse group of scholars focuses here on theoretical aspects and unique case studies. They explore new perspectives on the relationship between translation work, the demands of performative texts, and cultural dissemination in a global context.

Keywords Golden Age theater. Translation. Performance. Canon. Literary reception.

Índice

Presentación

Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto 3

(Re)presentar el teatro clásico en el siglo XXI: retos de traducción, dramaturgia y accesibilidad

Eva Espasa Borràs 9

Translation: Movement of Meanings from Source to Stage

Susan Fischer 25

Los cánones traductológicos y la puesta en escena: reflexiones desde las escenificaciones de la *comedia* áurea en Rusia

Veronika Ryjik 43

***Il miglior giudice è il re* de Raffaello Melani: un ensayo temprano de traducción en verso de un drama de Lope (*El mejor alcalde, el rey*)**

Fausta Antonucci 65

Gherardo Marone, traductor al italiano de *Las bizzarrías de Belisa*

Sara Pezzini 75

La comicidad entremesil en italiano

Cervantes y los traductores (poetas y filólogos) del siglo XX
Elena Marcello 91

***La vida es sueño* en manos de Orazio Costa (Teatro Stabile de Palermo, 1988)**

Salomé Vuelta García 109

***La duchessa di Urbino* (1967) de Ruggero Jacobbi, una ‘libre reducción’ de *La boba para los otros* y *discreta para sí* de Lope de Vega**

Arianna Fiore 125

**La recepción literaria y teatral del drama
del Siglo de Oro español en Estonia**

Jüri Talvet

141

Diversifying the Classics: The First Ten Years

Barbara Fuchs

149

El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica

**El teatro clásico español y su traducción
entre texto literario y práctica escénica**

editado por Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto

Presentación

Claudia Demattè

Università degli Studi di Trento, Italia

Eugenio Maggi

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

Marco Presotto

Università degli Studi di Trento, Italia

La incesante actividad de traducción del teatro clásico español es prueba de la conciencia del valor de un patrimonio artístico común y de la necesidad de difundirlo más allá de las barreras lingüísticas. La historia de esta larga trayectoria pasa a través de distintas sensibilidades en cuanto a la relación de los textos con la práctica escénica, a sabiendas de que hasta la rigurosa labor erudita de recopilación se adhiere, de forma más o menos consciente, a esta estrecha conexión. Aun así, es evidente que algunos proyectos nacidos para la realización de espectáculos concretos pudieron implicar visiones distintas en cuanto a la reutilización del material dramático que la obra original ofrecía. El objetivo de este volumen es profundizar esta distancia, con ejemplos concretos de diferentes áreas geográficas y culturales, en la ideal continuación con el libro colectivo que realizamos a raíz del primer encuentro sobre el tema, celebrado en Bolonia en 2019.¹ En aquella ocasión, conseguimos

1 Demattè, C.; Maggi, E.; Presotto, M. (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari. Biblioteca di Rassegna iberistica 20. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5>.

varios propósitos: reunir una comunidad científica ocupada en el estudio de las traducciones contemporáneas de este patrimonio; crear una red de colaboración indispensable para llevar a cabo un sondeo significativo de carácter bibliográfico; y, finalmente, compartir perspectivas metodológicas. El resultado muy saludable de este diálogo entre hispanistas de diferentes lenguas y culturas puede apreciarse también en la base de datos *TespaTrad*² que alimenta y, a su vez, nutre esta sintonía al comprender las traducciones antiguas (a cargo de Salomé Vuelta García) y las modernas, actualizándose constantemente. Ofrecemos aquí los resultados de un seminario que celebramos en Trento el pasado 17 y 18 de octubre de 2024, dentro de las actividades del proyecto nacional (PRIN 2022) *Early Modern Spanish Theater (1570-1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources* dirigido por Fausta Antonucci.³

El volumen se abre con el trabajo de Eva Espasa Borràs dedicado a una presentación del marco teórico en el que se inscribe el desafío de la traducción teatral en el siglo XXI, conscientes de que la doble naturaleza del texto teatral requiere una continua traducción de este género, tanto para la publicación como para la representación. Al mismo tiempo, se presenta el reto de la accesibilidad sensorial de los eventos teatrales, y se incide, en concreto, en el uso de los sobretítulos, considerados como una modalidad específica de la traducción teatral. El análisis se detiene en dos ejemplos: los sobretítulos intralingüísticos en español de *El perro del hortelano* de Lope de Vega por la Compañía Nacional de Teatro Clásico; y, en el caso de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz por la Royal Shakespeare Company. También se compara la traducción de Catherine Boyle, *The House of Desires* (2004), con los sobretítulos interlingüísticos español-inglés.

Susan Fischer completa este acercamiento teórico con un repaso de los grandes críticos que se han ocupado de la traducción, desde Schleiermacher, reelaborado por Venuti, pasando por Derrida, Berman y Foucault. En lo que concierne al texto, su estudio aborda la caducidad de las traducciones y la necesidad de centrarse en la historicidad y la teatralidad. Para ello, están muy presentes las teorías de Jean-Michel Déprats, en su análisis de las traducciones de Shakespeare al francés. Finalmente, la estudiosa se centra en David Johnston, traductor del teatro áureo español al inglés, para considerar la dificultad que plantea la presencia de la polimetría

2 Enlace: <https://tespatrad.tespasiglodeoro.it/>. A pesar de su carácter incompleto, cuenta ya con referencias a 1.635 traducciones en 36 lenguas, que implican 300 obras en las que caben 25 autores del Siglo de Oro (última fecha de consulta: 2025-07-30). Se trata de un resultado parcial pero que consideramos muy prometedor.

3 Véase el enlace: <https://tespasiglodeoro.it/>.

en los textos de Lope. Se trata de considerar si adaptar la métrica lopesca a la métrica anglosajona en las traducciones o si, por el contrario, considerar propuestas diferentes con las particularidades que ofrece cada lengua.

Estas cuestiones retoma también Veronika Ryjik, apostando por un marco metodológico compartido en su enjundiosa contribución sobre el canon de las traducciones rusas, reconstruido en sus relaciones dialécticas con la historia de las puestas en escena y con los correspondientes contextos socioculturales y políticos. Ryjik se centra en el cambio de paradigma que se produce entre los primeros acercamientos decimonónicos, caracterizados por las tendencias domesticadoras, y la constitución de un auténtico canon traductor en la Edad de Plata rusa del siglo XX, en buena medida extranjerizante y, en ocasiones, cultista y anacrónico. Un canon que, debido a su notable duración durante décadas, condiciona aún hoy, con una hegemonía casi ‘tiránica’, las puestas en escena contemporáneas.

Al pasar al panorama italiano, que ocupa gran parte del volumen, y centrándonos en los años treinta del siglo XX, Sara Pezzini analiza *Le bizzarrie di Belisa* (1933) de Gherardo Marone, figura señera del hispanismo peninsular de aquella época. Este experimento, que Pezzini compara puntualmente con la reciente versión de Katerina Vaiopoulos (2012), destaca por sus tanteos de traslación métrica dentro de una tradición traductora en la que domina la prosa, motivados con toda probabilidad por una específica preferencia del joven poeta Marone, quien interpretaba *Las bizzarrías* originales como obra barroca por excelencia, en cuanto muestra de poesía autónoma y, al mismo tiempo, cuadro cabal de toda una época histórica.

La peliaguda cuestión de una posible ‘fidelidad’ imitativa al original clásico, sobre todo desde un punto de vista métrico, vuelve a presentarse en el caso del estudio elegido por Fausta Antonucci: *Il miglior giudice è il re* (1942), del periodista y hombre de teatro Raffaello Melani. Es un anómalo ejemplo de mimesis exacta de las estrofas y rimas del original lopesco, que, sin embargo, acaba por sacrificar la solvencia léxica, morfológica e incluso semántica del texto de llegada. Partiendo de algunos pasajes de este experimento, anacrónico e involuntariamente caricaturesco, Antonucci avanza, como ejercicio crítico, unas hipótesis de mejora que produzca un texto más fluido y natural.

Elena Marcello presenta un «ramillete de ejemplos» como primer acercamiento al rico *corpus* de traducciones italianas del siglo XX de los entremeses cervantinos, circunscribiendo su análisis, en este caso, a *La guarda cuidadosa*, *Retablo de las maravillas* y *El viejo celoso*. Partiendo de las aportaciones teóricas de Attardo, Raskin y Delabastita, Marcello se interesa por las estrategias de mantenimiento o adaptación parcial del humor verbal, deteniéndose, como primeras muestras, en los nombres parlantes y en los juegos de

palabras, sobre todo en los que se basan en la paronomasia. El cuadro de soluciones traductoras que examina la estudiosa resulta variado en su asistematicidad. Sin embargo, se detectan, como actitudes generales, una tendencia al mantenimiento de los actos de habla y cierta consciencia ante compensaciones y soluciones *target-oriented*.

Los dos siguientes ensayos dedican su atención a la traducción para la escena. Salomé Vuelta García se centra en la versión de Enrica Cancelliere de *La vida es sueño* y la sucesiva puesta en escena de Orazio Costa, durante el año 1988, en varios teatros y, específicamente, en el Teatro Stabile de Palermo. El estudio ahonda en la escuela mímica de Costa y su importancia en la formación de los actores italianos, para pasar a examinar en detalle la adaptación de Costa en verso libre, ya que reduce los largos parlamentos e introduce un final ligeramente diferente. Un esmerado estudio de las reseñas de las representaciones italianas constituye el elemento básico del análisis. En el sentido de las traducciones para la escena, Arianna Fiore analiza una versión italiana para la representación en 1967 de *La boba para los otros y discreta para sí* de Lope de Vega. Tras repasar la comedia lopesca, se centra en la figura de Ruggero Jacobbi (1920-1981) y en su actividad de traductor, crítico teatral y director, con ocasión del estreno en Toscana. El análisis destaca la originalidad de Jacobbi al insertar la obra en un marco representado por una compañía de gitanos que se está preparando para llevar al tablado la pieza lopesca; lo que, a nivel estructural, fuerza el inteligente empleo de cantos y bailes para dar tiempo a que dos pulchinelas modifiquen el decorado. Las intervenciones de Jacobbi en el texto atañen, según Fiore, principalmente al cambio de verso a prosa y al uso de expresiones dialectales en la traducción, mientras que el mensaje, problemático en cuanto a una posible lectura de género, queda, por decisión del adaptador, muy en segundo plano para resaltar, así, el carácter festivo y lúdico del teatro de Lope.

Cierran el volumen dos aportaciones más breves, que idealmente combinan un circunscrito estado de la cuestión histórico-bibliográfico con un testimonio más personal. Como tesela ulterior del panorama de la recepción europea del teatro clásico español, Jüri Talvet reconstruye el caso estonio, dotado de una historia mucho más reciente y accidentada que las tradiciones mencionadas hasta aquí: una primera fase de versiones concebidas exclusivamente para la escena y la siguiente, a partir de los años sesenta del siglo XX, que pasa a tener también una proyección editorial. Es en la década de los setenta cuando empieza la actividad traductora del propio Talvet, quien en el artículo ilustra su acercamiento «heteropoético» a la labor traductora, guiado por «un intento constante de asegurar lealtad al contenido semántico de la imagen espiritual, filosófica, psicológica y social de la obra traducida» (p. 146). Barbara Fuchs ilustra, por su parte, el poliédrico proyecto *Diversifying the Classics*

de la Universidad de California en Los Ángeles, centrándose en particular en su *Working Group on the Comedia in Translation and Performance*. Se trata de un taller de traducción que opera en diálogo constante con el ambiente teatral, a través de varias fases de trabajo colectivo que ajustan y perfeccionan la versión que al final se presentará al público, difundiéndola tanto en acceso libre *online* como en formato impreso. El *Working Group* apuesta por versiones razonablemente modernizadas y asequibles de piezas clásicas que puedan representar la diversidad estética e ideológica del teatro del Siglo de Oro, «choos[ing] plays that foreground female agency, challenges to the gender system, and reflections on the constructedness of social roles, among other possibilities» (p. 151).

Este libro, en síntesis, es una prueba más de la dimensión que están adquiriendo los estudios sobre la traducción del teatro clásico español. La importante y variada cantidad de datos que proporcionan *TespaTrad* y otras herramientas digitales⁴ muestra todo el potencial de un campo de estudios hasta ahora poco frecuentado por parte del hispanismo de las distintas realidades lingüísticas. Estamos convencidos de que es sumamente oportuno mantener un espacio de debate intercultural para acercarnos a una visión de conjunto de la actividad traductológica sobre este inmenso fenómeno artístico. Así, se podrá dibujar mapas ideales de irradiación de los textos en su complejidad formal y en su contenido ideológico, será posible conocer más sobre el contexto de realización de los proyectos de traducción, su capacidad de influir en la cultura de llegada, y se conseguirá analizar la adaptación de determinadas dinámicas dramatúrgicas en contextos más o menos permeables. En nuestra opinión, es necesario averiguar con estudios específicos si existe un canon europeo y global del teatro clásico español, para ver dónde y hasta qué punto estos textos siguen hablando a su público y a sus lectores, gracias a esta peculiar reescritura que es la traducción de unos textos creados para convertirse en espectáculo.

⁴ *TespaTrad* ha aprovechado las referencias sobre traducciones contenidas en *Artelope* (<https://artelope.uv.es/>) y *Calderón Digital* (<https://calderondigital.tespasiglodeoro.it/>), bases de datos que ya incluyen apartados dedicados a ello. Véase también el importante proyecto *Emothe* que contiene una selección de piezas del teatro clásico europeo (<https://emothe.uv.es/biblioteca-digital/>).

(Re)presentar el teatro clásico en el siglo XXI: retos de traducción, dramaturgia y accesibilidad

Eva Espasa Borràs

Universitat de Vic, Espanya

Abstract This study provides an overview of the challenges involved in (re)translating and staging Spanish Golden age drama in the new millennium. From the usually false dichotomy between translating for the page vs. for the stage, to the role of dramaturgy and the different functions and agents involved. Finally, taking theatrical accessibility as a conjunction of textual and theatrical challenges, it examines the surtitles of two productions: *El Perro del hortelano* (Vega 2012), directed by Helena Pimenta in 2016; and *The House of Desires* (*Los empeños de una casa*) by sor Juana Inés de la Cruz, directed by Nancy Meckler and translated by Catherine Boyle in 2004.

Keywords Surtitles. Retranslation. Accessibility. Theatre translation. Subtitles. Dramaturgy.

Índice 1 Introducción. Los retos de la (re)traducción teatral en el siglo XXI. – 2 Dramaturgia. – 3 Accesibilidad. – 3.1 *El perro del hortelano* (Vega 2012). – 3.2 *The House of Desires* (*Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, 2004). – 4 Conclusiones.

1 Introducción. Los retos de la (re)traducción teatral en el siglo XXI

Todo acto de traducción conlleva un trasvase, con una tensión entre la ‘misedad’ y la ‘otredad’. Se parte de la norma de la necesidad de transmitir, no los ‘mismos’ aspectos del texto origen –la traductología

contemporánea nos ha mostrado la falacia de la fidelidad en traducción-, sino los que se consideren más relevantes, a la vez que toda traslación implica un acercamiento a la otredad de los nuevos contextos de recepción.

Entendemos por traducción teatral el conjunto de transposiciones lingüísticas, escénicas, ideológicas y culturales de textos dramáticos, que se han escrito en un idioma o variedad lingüística, con la finalidad de representarse o publicarse en otro contexto lingüístico o cultural (Espasa 2022). Partimos de la doble naturaleza del teatro, como texto dramático escrito y como texto escénico representado, lo que conlleva la inscripción de la traducción en el sistema literario o teatral de las culturas de origen y de llegada. En el caso de los textos clásicos, su traducción comporta, entre otros, los siguientes retos textuales y discursivos. En primer lugar, la necesidad de recontextualizar los clásicos, de acercar ciertos aspectos que se considere que se deben interpretar para los públicos (lectores) actuales, sea a través de ediciones críticas, con paratextos (prólogos y notas al pie), sea a través de códigos auditivos y visuales en sus producciones escénicas. En segundo lugar, existe el reto de establecer cuáles son los textos de partida, dado el carácter efímero de los textos teatrales, el uso de traducciones indirectas (a través de idiomas puente), o bien las influencias, signos de ‘plagio’ (un concepto cambiante históricamente), o de *interteatralidad*, la intertextualidad centrada en la relectura de obras teatrales a la luz de otras (Fischer 2024, 152).

En el contexto del teatro clásico que se (re)presenta en la era contemporánea, hablar de traducción implica hablar de retraducción, a partir de la percepción de la necesidad de actualizar la relevancia de los textos. En este sentido, contrasta la abundancia de las retraducciones como práctica teatral con la relativa escasez de estudios traductológicos sobre la retraducción teatral, menos abordada que otros géneros, como constata Braga Riera (2024, 170). Entre los factores que suelen propiciar las retraducciones en un contexto teatral, Demattè considera los siguientes, a partir de la valoración de la ‘caducidad’ de las traducciones teatrales:

los elementos que juegan un papel fundamental en esta caducidad de las traducciones teatrales no son exclusivamente lingüísticos [...] sino que están esencialmente vinculados con el ambiente político y cultural del contexto de llegada y, en concreto, con el ambiente teatral, sobre todo si la traducción se concibe para la representación. (Demattè 2020, 195)

En este sentido, las (re)traducciones editadas y (re)presentadas, serían respuesta al posible ‘envejecimiento’ de las traducciones. (Cabe recordar que los textos ‘originales’ también ‘envejecen’, aunque, quizá por su estatus de textos originarios, no se considere

tan indispensable su actualización como en el caso de los textos traducidos). En el caso del teatro clásico español, entre los ejemplos de retraduccionen que se han estudiado académicamente podemos contar los siguientes:

- Un traductor que retraduce un mismo texto (Maggi 2020).
- Retraducciones en períodos diferentes, y con autorías diferentes (Trambaioli 2020).
- Retraducciones según distintas prioridades métricas, entre las cuales las distintas respuestas frente a la polimetría clásica española (Fischer 2009; Johnston 2009).

En toda (re)traducción, cabe tener en cuenta su destino final, en función de si es la publicación o su representación. Este destino influirá en las prioridades, filológicas en las traducciones publicables, según la norma de ‘fidelidad’ textual y voluntad de perdurabilidad, mientras que, en las traducciones para la escena, se suele priorizar el acercamiento al público actual. De todos modos, cabe tener en cuenta los límites difusos entre traducción escrita y traducción escénica, puesto que muchas traducciones publicadas se representan y funcionan escénicamente. Asimismo, también se publican traducciones concebidas para el escenario, y se puede disfrutar de su lectura, con independencia de su vinculación a una representación concreta.

Sirva como ejemplo de estos límites difusos entre prioridades filológicas y escénicas la siguiente reseña de David Pasto (2005) sobre las retraduccionen en inglés de obras áureas en 2004, en las producciones de la Royal Shakespeare Company:

Spanish Golden Age drama is rarely performed in English. This is partly due to negative evaluations of Spanish drama [...] too concerned with a narrow code of honor. Spanish drama may appear less appealing to English-speaking audiences due to stiff, awkward translations in the past [...]. In recent years, the British theatre has produced more lively and stageworthy translations of these Spanish classics, which should be used both in theatre history classes and in performance. [...] The RSC [Royal Shakespeare Company] translations attempt to be both accurate and accessible. [...] [T]he jokes spoken by the *graciosos* were actually funny (as they rarely are in older translations of Golden Age plays). The servants employed British slang, which I occasionally did not understand, but generally the translations would work for American or British productions. I wished that some of the more poetic passages had been rendered more lyrically, but overall the translations successfully conveyed both the tone and the meaning of the original works.

En esta cita vemos, en primer lugar, el aprecio por las retraducciones representables (*stageworthy*), frente a traducciones pasadas, que se consideran rígidas (*stiff, awkward*). De ello se deduce, en segundo lugar, una preferencia por las traducciones escénicas y su efecto sobre el público, con el ejemplo de los chistes o del argot. De todos modos, y, en tercer lugar, se muestra una compatibilidad entre las prioridades escénicas y filológicas, al considerar estas versiones tanto exactas como accesibles, tanto aptas para usos académicos como para el escenario.

Desde la traductología y los estudios teatrales se ha reflexionado sobre el reto de traducir, en la era contemporánea y en el contexto anglófono, conceptos propios del teatro áureo como el código del honor o la clase social (Boyle 2004; Johnston 2009; Fischer 2009). Así, Susan Fischer se cuestiona, en referencia con *El perro del hortelano*:

What happens in another context, however, when the relationship is not intimate but social, and honor is not treated respectfully as individual integrity, innate nobility or self-worth, but as specious reputation, the vacuous salvation of one's 'good name' for appearance's sake, as in the class-conscious milieu of the House of Belflor? (Fischer 2009, 221)

No hay una única respuesta, puesto que las traducciones teatrales son fenómenos contingentes, efímeros, al igual que las producciones teatrales (Fischer 2009, 221). En este sentido, el trabajo dramático es clave para establecer prioridades de (re)traducción y representación.

Un último reto de (re)traducción, menos explorado que los anteriores, es el de la accesibilidad escénica, para romper barreras comunicativas en el ámbito sensorial (para personas sordas, por ejemplo) o en el ámbito lingüístico (conocimiento de idiomas). Por ello prestaremos atención a los sobretítulos teatrales, es decir, los subtítulos para el teatro, de dos producciones del teatro áureo.

2 Dramaturgia

Es bien sabido que en español el término 'dramaturgia' es polisémico. Un sentido habitual es el de «conjunto de obras dramáticas de un autor, época o lugar, o escritas en una lengua determinada», según la tercera acepción del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (DLE). En este estudio nos centramos en la segunda acepción, es decir, en la dramaturgia entendida como la «concepción escénica para la representación de un texto dramático».

También es polisémico en español el término que designa la persona que desempeña estas tareas. Es decir, para el DLE, una o un

dramaturgo es, según la primera acepción, una o un «autor de obras dramáticas». Pero aquí nos centramos en el rol de la «persona que adapta textos y monta obras teatrales», según la segunda acepción del término en el DLE: «Persona que colabora con el director en el análisis y la realización de un espectáculo».

El *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis (1998) recoge tanto el sentido tradicional del término ‘dramaturgia’ (de autoría) como el uso técnico moderno, asociado a la asesoría literaria y teatral de una compañía, que debe su origen a Gotthold Ephraim Lessing y su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), que «funda la tradición alemana de la actividad teórica y práctica que precede y determina el sentido de la puesta en escena de una obra» (Pavis 1998, 152). También se recoge en dicho diccionario el término ‘dramaturgista’, término que permite deshacer la ambigüedad potencial del término ‘dramaturgo’. En este diccionario se enumeran exhaustivamente las múltiples funciones que puede desempeñar, y que veremos ejemplificadas más adelante en las producciones analizadas: elección de las obras o selección de fragmentos; documentación sobre la autoría; adaptación del texto, incluso su traducción, para «desentrañar las articulaciones de sentido e inscribir su interpretación en un proyecto global»; intervenir en los ensayos puntualmente, como «primer crítico interno del espectáculo en curso»; garantizar la relación del espectáculo con un público potencial (Pavis 1998, 152). En la actualidad, ya es habitual usar el término ‘dramaturgista’ en el sentido apuntado, como se puede observar en el monográfico de Braga Riera (2024) sobre traducción teatral.

Como vemos a partir de estas definiciones, se asocia la dramaturgia a la relectura relacionada con la puesta en escena de las obras, como puente entre texto y representación. Aunque en algunos contextos, como el teatro alemán, estos roles los desempeña una figura concreta, en otros contextos (sea por tradición, sea por tipo de encargo o de contexto más o menos institucionalizado) asumen estos roles de modo más difuso otros agentes. Sea como sea, es relevante destacar la complementariedad de funciones, de la colaboración entre dramaturgia y dirección, extrapolable a la tarea de la traducción.

Esta complementariedad entre (re)traducción y dramaturgia puede conllevar distintas posibilidades. Por ejemplo, un encargo conjunto de traducción y dramaturgia, para los requisitos concretos de un reparto. También puede suponer cierta adaptación cultural, como fórmula para buscar la actualidad de la producción, con la posible ayuda de elementos escénicos no verbales. Catherine Boyle deja abierto este reto, a raíz de su trabajo en la traducción y escenificación de la obra de sor Juana Inés de la Cruz:

In the context of the re-enactment, the revitalising, of sor Juana’s writing in a modern context, we come face to face with

a core problematic of theatre translation, and one that cannot be answered purely through linguistic solutions: the question of how the source culture is situated in the target culture. What space can be found for it? (Boyle 2008, 177)

Para responder a estas preguntas, nos parece pertinente destacar dos casos del teatro áureo, que se analizarán más adelante, en los que la colaboración entre distintas figuras resultó exitosa, una del contexto anglófono, otra del contexto español.

En primer lugar, las producciones de teatro áureo a cargo de la Royal Shakespeare Company en 2004, que contribuyeron a «introducir al público británico a un canon de obras que ignoraba casi en su totalidad» (Boyle 2005, 43). Distintos agentes se implicaron en la elección de obras áureas, su traducción y ulterior representación en el Reino Unido y España (Boyle 2005): asesoras y asesores académicos, traductora y traductores, así como el director artístico Laurence Boswell y Paul Sirett como dramaturgista de la Royal Shakespeare Company. Estas figuras participaron en la elección de las obras y en el trabajo interpretativo, tanto textual como actoral (Boyle 2005). Dichas producciones se analizan con profundidad en los estudios de Susan Fischer (2009), y aquí se retoman brevemente en el apartado 3.2, en relación con *Los empeños de una casa* y la traducción de *The House of Desires*, de Catherine Boyle (2004), bajo la dirección de Nancy Meckler.

En segundo lugar, las producciones de teatro áureo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), y el trabajo conjunto entre la dirección de Helena Pimenta y la dramaturgia de Álvaro Tato, autor de la versión utilizada, que se analiza más adelante (*infra* § 3.1). Dicha versión parte de las claves dramáticas proporcionadas por la directora. Estas prioridades escénicas son compatibles con las tareas de documentación, a partir de ediciones críticas de las obras lopescas, del uso de diccionarios, del siglo XVII y actuales, como referentes filológicos que ayudan a encontrar los significados de palabras del Siglo de Oro que tienen un sentido distinto en la actualidad, como por ejemplo palabras como ‘tema’ u ‘ocasión’ (Tato 2017). Según Tato, este trabajo de documentación, aunque «parece una filologada», es relevante, en tanto que «los estudios, los prólogos, van dando ideas de cómo las diferentes épocas han mirado este drama» (Tato 2017). Estos dos trabajos de dramaturgia nos muestran la complementariedad entre el trabajo filológico y el escénico.

3 Accesibilidad

Antes de entrar en el análisis de sobretítulos de producciones de obras áureas, cabe presentar brevemente las prácticas escénicas accesibles. Entendemos la accesibilidad como el conjunto de prácticas que

permiten «eliminar las barreras en la comunicación para que todas las personas puedan acceder a la cultura en igualdad de condiciones», según el proyecto *Teatro accesible*.¹ Aunque estas medidas están destinadas a personas con discapacidad sensorial, actualmente se considera la accesibilidad en un marco más amplio, que busca romper las barreras comunicativas en el ámbito lingüístico (entre idiomas) y también cognitivo (proporcionando lectura fácil, por ejemplo).

A continuación, se ofrece un breve listado de la tipología de servicios que contribuyen a la accesibilidad sensorial de los eventos teatrales, que han explorado, entre muchas otras, Fryer y Cavallo (2022), López-Rodríguez (2024), Misiou y Kostopoulou (2024).

En primer lugar, si pensamos en la discapacidad auditiva, además de los sobretítulos, es decir, los subtítulos para el teatro, encontramos la interpretación en lengua de signos, el bucle magnético para personas con implante coclear, el sonido amplificado con auriculares o incluso las mochilas vibratorias, que convierten las frecuencias de sonido en vibraciones, según el proyecto Teatro Accesible (López-Rodríguez 2024, 51).

Para las personas con discapacidad visual, se ofrece la audiodescripción, la impresión de programa de mano con macrocaracteres o en Braille (más habitual en la era analógica que en la digital), así como las visitas táctiles previas al espectáculo, a menudo acompañadas de maquetas en 3D. También se pueden ofrecer otros servicios de acompañamiento, en función de las necesidades del público destinatario, por ejemplo, programas adaptados a la lectura fácil.

Si nos centramos en la sobretitulación, la consideramos una modalidad específica de la traducción teatral y operística, que consiste en la proyección de títulos en el escenario. Habitualmente la proyección es sobre el proscenio; de aquí deriva el nombre de ‘sobretítulo’, u ocasionalmente ‘surtítulo’. Dichos términos conviven en la actualidad con el término ‘subtítulo’, que inicialmente se restringía para el cine, pero que hoy en día ya funciona como genérico.

Cabe destacar que los sobretítulos son un servicio de accesibilidad sensorial, como acabamos de comentar, pero también de accesibilidad lingüística. Siguiendo la clasificación de Roman Jakobson (1959, 233), de la traducción en intralingüística (un mismo idioma), interlingüística (de un idioma a otro) e intersemiótica (entre códigos verbales y no verbales), los sobretítulos son un tipo de traducción intralingüística (del código oral al código escrito de una misma lengua), y traducción intersemiótica (de los códigos auditivos no verbales a los códigos verbales, para personas sordas). Asimismo,

¹ *Teatro accesible* es un proyecto que nace en 2011 para integrar medidas de accesibilidad en el teatro en España. <https://teatroaccesible.com/quienes-somos/>.

los sobretítulos constituyen un servicio de accesibilidad lingüística (traducción interlingüística, de un idioma a otro). En definitiva, los sobretítulos son una modalidad escrita, aditiva, inmediata, síncrona y multimedia (Gottlieb cit. en Mateo 2007, 136). Es importante destacar que los sobretítulos– como los subtítulos en el cine –no sustituyen el texto teatral original, sino que añaden texto adicional que juega con los códigos auditivos y visuales de la producción teatral (Virkkunen 2004), que permanecen sin cambiar en el texto teatral traducido (Mateo 2007). Es más, los sobretítulos añaden una voz adicional, en términos semióticos, al texto (Carlson 2006, 199). El hecho de que los sobretítulos convivan con el texto de partida podría crear redundancia semiótica, pero esta se compensa con la interacción y complementariedad entre códigos y canales (Kostopoulou 2015).

En las siguientes páginas, analizaremos distintos tipos de sobretítulos del teatro áureo, a partir de las grabaciones disponibles en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. Así, analizaremos los sobretítulos intralingüísticos en español de *El perro del hortelano* de Lope de Vega y los sobretítulos interlingüísticos (español-inglés) de *The House of Desires* (*Los empeños de una casa*) de sor Juana Inés de la Cruz.

3.1 *El perro del hortelano* (Vega 2012)

Resulta imposible resumir aquí la importancia de esta obra de Lope de Vega, que se demuestra por sus representaciones a lo largo de los siglos, en distintos contextos culturales y lingüísticos. Sirvan como muestra los estudios de (re)traducciones y representaciones en Europa que se analizan en la obra de Demattè, Maggi y Presotto (2020): en Italia (Fausta Antonucci, Marcella Trambaioli); en Francia (Christophe Couderc); en el Reino Unido (Jonathan Thacker); en Rusia (Veronika Ryjik); en Polonia (Urszula Aszyk, Beata Baczyńska); en Rumanía (Oana Sambrian) y en Lituania (Marta Plaza Velasco).

Aquí nos centramos en la producción que dirigió Helena Pimenta en la temporada 2016-17, para celebrar el 30 aniversario de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, a partir de la versión de Álvaro Tato. La clave dramática de esta dirección y versión se centraba en el conflicto de la protagonista Diana, una mujer «que tiene el poder y está a punto de perderlo, porque en el momento que elija casarse con quien se case, vuelve a rodar la rueda del patriarcado para aplastar su libertad como mujer, como pensadora y como amante, y como enamorada» (Tato 2017).

A continuación, citaremos algunos ejemplos de los sobretítulos de esta producción, relacionándolos con la puesta en escena de Pimenta. Cabe destacar que las características generales de estos sobretítulos siguen las convenciones habituales de los sobretítulos para personas

con discapacidad auditiva según la norma española UNE 153010 (AENOR 2012). Es decir, contienen:

- Información sobre música y efectos sonoros.
- Identificación de personajes mediante color, etiquetas o guiones (en este caso mediante colores).
- Reproducción generalmente literal del texto hablado, aunque modulada por la necesidad de una velocidad de lectura cómoda (López-Rodríguez 2024, 63).
- Eliminación de información superflua, como muletillas y repeticiones (AENOR 2012, 29).

La puesta en escena de Pimenta no empieza con el texto de Lope, con dos hombres encapuchados en la casa de Diana, sino que empieza unos minutos antes:

en un sueño eléctrico [...] un sueño de libertad que tiene [DIANA].
Ella despierta en medio de una noche eléctrica, de una tempestad
[...] Queríamos contar que estamos hablando de ella, y que ella ha
propiciado todo lo que va a suceder. (Tato 2017)

Esto se muestra en los primeros sobretítulos de la obra, que describen los sonidos, la música, así como «la sensación que transmite» (López-Rodríguez 2024, 66), relacionable con la concepción dramática de Pimenta y Tato:

(Lamento)
(Sonido del viento)
(Música tétrica de piano)
(Trueno)

Es importante recordar que las indicaciones sobre sonido y música, que el sobretitulador Marc Sitjà denomina «acotaciones sonoras» (Sitjà cit. en Espasa 2024, 130), se incluyen solo si son relevantes respecto a las acciones o reacciones de los personajes, especialmente si hay referencias al sonido en el texto dramático (Secarà 2018, 134).

Los sobretítulos, así, proporcionan información sobre el tono de las escenas, distinto en este fragmento inicial y más adelante, en el acto III (2777-71), en el que la música refuerza el tono cómico de la supuesta revelación del origen noble de Teodoro, por parte de un fingido mercader griego (Tristán, el criado de Teodoro) a su supuesto padre, el conde Ludovico. Esto se muestra con una música y sobretítulo indicativo: (Música griega: sirtaki), que remite a la conocida canción «Danza de Zorba», compuesta por Mikis Theodorakis para la película *Zorba el griego* (1964).

Para ilustrar los distintos cambios textuales de los sobretítulos respecto a la versión de Álvaro Tato y, a su vez, con relación al texto

de Lope de Vega, nos centramos en el Acto II: 2145-2205. En la versión de Tato se moderniza la escritura de algunas palabras: (ahora > ahora; un hora > una hora; criados > criados; jüicio > juicio; vee > ve; yelo > hielo). También se omiten seis versos de las intervenciones de Teodoro: aunque se mantiene el hilo discursivo general, se pone el foco más en Diana. En general, los sobretítulos reproducen literalmente la versión de Álvaro Tato, aunque con omisiones puntuales, de vocativos, interjecciones o fragmentos, sin interferir en la prosodia o rima del texto, para proporcionar una velocidad de lectura cómoda.

A partir de estos sobretítulos y del visionado de toda la obra se puede observar la coherencia con la perspectiva del montaje de Pimenta y la versión de Tato, que se contrapone a montajes anteriores, en los que «el personaje de Diana ha sido visto como una loca, como una histérica» (Tato 2017). Esta dramaturgia de Pimenta, y de Tato, no renuncia a la crítica que muestra el título de la obra, sobre el perro del hortelano, que ni come ni deja comer (amar), pero lo enmarca:

¿Qué pasaría si el personaje fuese una especie de sueño de una noche de verano, en la que estamos hablando del amor de manera articulada a través de todos esos sonetos que van apareciendo en la obra, pero la línea que los enlaza todos es ella, una persona que está sufriendo porque tiene un conflicto? No es una loca veleta. Una loca veleta es como la ven los otros personajes. Por eso se llama *El perro del hortelano*. Pero no hay que confundir la visión de un personaje con la visión que tiene uno. (Tato 2017)

3.2 *The House of Desires* (Los empeños de una casa de sor Juana Inés de la Cruz, 2004)

En este apartado, analizamos brevemente los sobretítulos interlingüísticos de *The House of Desires*, a partir de la traducción de Catherine Boyle (2004) de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz (estreno 1683, edición 1692). En primer lugar, veamos brevemente el contexto de traducción y producción (Boyle 2005; 2008). La Royal Shakespeare Company dedicó la temporada 2004 al Siglo de Oro (en) español. *Los empeños de una casa* resultaba atractiva, como obra escrita por una mujer, monja y mexicana, de modo que se ampliaba el espectro del teatro áureo español para tratar el teatro escrito más allá del contexto ibérico. Además, según Boyle, el juego con el código del honor era más moderno que en otras obras áureas. En la recepción de la obra, Boyle destaca el interés morbos de la prensa británica a la hora de presentar la obra escrita por una monja de clausura, autora de poemas de amor (Boyle 2008).

En su introducción a la traducción publicada (2004), Boyle destaca los siguientes aspectos: en primer lugar, el juego de palabras en el título

de la obra de sor Juana, en relación con *Los empeños de un acaso*, una comedia de capa y espada de Calderón de la Barca, lo que ya vaticina el juego de sor Juana con las convenciones del género. De hecho, la obra se podría considerar un ejemplo de *interteatralidad* (Fischer 2024, 152). En segundo lugar, Boyle recuerda las prioridades de la oralidad, el ritmo y narratividad, así como la necesidad de comprensión inmediata. Boyle (2005, 45) busca «deshilar, desenredar la sintaxis barroca para crear una moderna y más llana. Más accesible al oído moderno». También nos recuerda los distintos contextos de recepción en el teatro barroco y el contemporáneo, a la hora de abordar los siguientes aspectos en las producciones de 2004: omisión de nociones del honor, los celos y el amor o la supresión de repeticiones sobre la trama, habituales en el teatro barroco, en el que la representación se desempeñaba con ruido, a diferencia de la recepción silenciosa de las obras en el teatro contemporáneo (Boyle 2004).

Boyle nos proporciona pertinentes reflexiones desde su perfil como traductora, como académica, y como persona involucrada en los distintos procesos de traducción y producción teatral (véase § 2). Aquí nos interesa destacar especialmente un hecho habitual de las producciones con sobretítulos, cuando no se prevén desde el inicio del proceso creativo, y que en el contexto de esta producción fue muy relevante cuando la obra, inicialmente traducida al inglés, se presentó con sobretítulos en español en el Festival de Otoño de Madrid, en octubre de 2004. Las reflexiones de Boyle son sinceras:

Demasiado tarde empezamos a considerar la cuestión de los subtítulos, si usar los textos originales en castellano o encargar traducciones al español de las traducciones en inglés [...] Se encargaron traducciones de las traducciones [...]. No se reconoció desde el principio la cercanía del inglés al léxico de sor Juana, y se tradujo a un español mucho más moderno. (Boyle 2005, 47)

Boyle refuerza su argumento a partir de las convenciones de escritura de los sobretítulos, que suelen conllevar síntesis y simplificación:

La presencia de los subtítulos impone un tipo de llaneza sobre el lenguaje – no se puede reproducir esos edificios lingüísticos del barroco porque, sencillamente, el espacio físico no lo permite, el público no tendría tiempo para leerlo, asimilarlo y reaccionar a lo que está pasando en el escenario. (Boyle 2005, 47)

Ciertamente, a partir del visionado de la producción de *The House of Desires* con sobretítulos en español para el Festival de Otoño de Madrid, podemos constatar la prioridad de la comunicación inmediata con el público, constatable, por ejemplo, por sus risas en muchas escenas, al tratarse de una comedia. Los sobretítulos son concisos y

directos, y reproducen de forma ajustada el texto en inglés de Boyle, que fue el texto de partida para dichos sobretítulos.

Es solo al comparar los sobretítulos y la traducción de Boyle con la obra original de sor Juana Inés de la Cruz cuando podemos constatar de modo más preciso la preocupación de la traductora por las retraduccionen en forma de sobretítulos. A continuación, ofrecemos ejemplos puntuales de la relación entre los distintos textos. El objetivo no es buscar errores a partir de una noción de fidelidad obsoleta. Más bien se trata de ilustrar los retos de los sobretítulos en este contexto: por una parte, la elección del texto fuente de los sobretítulos (traducción vs. texto ‘original’); por otra, las prioridades escénicas de todos los textos, más allá de la literalidad.

Tabla 1 Comparación entre original, traducción inglesa y sobretítulos en español de *Los empeños de una casa*

<i>Los empeños de una casa</i>	<i>House of Desires</i>	<i>Sobretítulos en español</i>
¿Relación a media noche y con vela? ¡Que no valga!	A story at midnight, and by candlelight! What a treat!	¿Relación a media noche y con velas? Si desea oír la verdad del / suceso de mis desgracias, el relato de mis penas será su solaz y alivio de mi corazón. (0:14'50"-0:15'08")
Si de mis sucesos quieres escuchar los tristes casos con que ostentan mis desdichas lo poderoso y lo vario, escucha, por si consigo que, divirtiendo tu agrado, lo que fue trabajo propio sirva de ajeno descanso, (Juana Inés de la Cruz 2010, 257-66)	If you wish to hear the sad truth of these events, which recount my grievous misfortunes, listen, and the telling of my troubles will become your entertainment, (Boyle 2004, 24)	
Amor, si tú eres cautelas,a mis cautelas ampara. (Juana Inés de la Cruz 2010, 1041-2)	Love, if your name is care, Take care of me tonight. (Boyle 2004, 47)	Amor, si tu nombre es cautela, Pon cautela en mi noche. (0:41'26"-0:41'26"31")

Respecto a las prioridades escénicas de la traducción, Boyle reconoce la complementariedad entre los sobretítulos y su lectura en el contexto escénico: «Lo físicamente llano del surtítulo se llena de sentido al ser completado por la teatralidad, la polivalencia de la representación» (2005, 47). Esta teatralidad es compatible con la necesidad de un estudio dramaturgico filológico: «La creación de los subtítulos de obras como estas se tiene que hacer a base de un cuidadoso trabajo de edición del original, junto con la articulación de las enunciaciones de la primera traducción» (47). Si leemos estas líneas en relación con los análisis previos, vemos como este primer

trabajo de edición puede tomar muchas formas. Por una parte, el minucioso trabajo de dramaturgia que la misma Boyle comenta respecto de la traducción y representación en la escena británica. Por otra parte, el complementario trabajo de dramaturgia, en las versiones escénicas de Álvaro Tato para las producciones de Helena Pimenta, versiones que fueron el texto de partida de los sobretítulos de las producciones.

4 Conclusiones

En este trabajo hemos presentado un breve recorrido por los retos que supone (re)presentar el teatro clásico en el siglo XXI, en clave de traducción, dramaturgia y accesibilidad. Hemos visto los límites, a menudo difusos, entre las traducciones publicables y la escénicas. Las traducciones, y especialmente las retraducciones, se vinculan a prioridades y circunstancias cambiantes (Demattè 2020, 195).

Un componente clave en la traducción teatral es la dramaturgia, entendida como puente entre texto y representación, como el conjunto de operaciones que permiten «desentrañar las articulaciones de sentido e inscribir su interpretación en un proyecto global» (Pavis 1998, 152). En los distintos montajes analizados, hemos visto la intervención de distintos agentes implicados en la selección de las obras, su traducción y representación. En el ciclo de teatro áureo de la Royal Shakespeare Company, se distinguieron los roles de traducción, asesoría académica, dirección escénica, dramaturgia, con figuras distintas o solapadas, y todas intervinieron en la interpretación textual y actoral, así como en la negociación del texto final representado. En la elección de las obras, tanto en la RSC como en la CNTC, se conjuga la necesidad de presentar obras nuevas –el teatro clásico áureo español, poco conocido en la escena británica–, nuevas traducciones –con prioridades escénicas–, y la necesidad de repetir obras con nuevas producciones del teatro clásico español, para enriquecer los repertorios.

Las prácticas escénicas actuales han empezado a incorporar una mirada hacia la accesibilidad de los espectáculos, a través de distintos servicios y modalidades de traducción, entre las cuales destacan los sobretítulos, que proporcionan accesibilidad lingüística y sensorial. Estos sobretítulos pueden ser interlingüísticos o intralingüísticos. En ambos casos, se relacionan con el montaje escénico, las prioridades escénicas y dramáticas, y los códigos auditivos y visuales. En este contexto, aunque los sobretítulos reproducen el texto dialogado, que también se conserva en la versión traducida, consideramos que dichos sobretítulos no son fuente de redundancia sino de complementariedad semiótica.

Un reto recurrente en los estudios de traducción es la determinación de los textos fuente. En el caso de los sobretítulos teatrales, este reto cobra especial importancia cuando se retraduce el texto hacia el mismo idioma del original, pero partiendo de una versión en otro idioma, como sucedió con los sobretítulos interlingüísticos en español de *Los empeños de una casa* a partir de la traducción de Boyle. También resulta interesante observar los sobretítulos intralingüísticos de los clásicos españoles. En los montajes de Helena Pimenta, entre los cuales *El perro del hortelano*, su texto origen no son directamente las obras áureas, sino la versión de Álvaro Tato, a partir de las claves dramáticas de la directora escénica. Aunque dichas versiones no tienen por qué tener una relación directa con los sobretítulos, su propuesta dramática, incluyendo cierta síntesis y actualización lingüística, supone un trabajo previo para la comunicación eficaz en forma de sobretítulos. Cabe tener en cuenta que no se pueden extraer conclusiones generales a partir de dos montajes concretos, y más teniendo en cuenta su distinta naturaleza. Justamente, por ello queremos terminar incidiendo en la necesidad de analizar los textos teatrales (re)traducidos a partir de sus contextos de (re)presentación.

Bibliografía

- AENOR (2012). *Norma española UNE 153010. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Madrid: AENOR.
- Antonucci, F. (2020). «La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Constantes y variables en la formación de un canon». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 17-46. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/003>.
- Aszyk, U. (2020). «En torno a la paradójica recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia. Traducciones, representaciones y comentarios críticos». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 137-55. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/008>.
- Baczyńska, B. (2020). «En busca del príncipe polaco calderoniano. Las traducciones de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y la presencia del teatro clásico español en Polonia». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 225-42. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/014>.
- Boyle, C. (2004). *House of Desires*. Introduction and translation of *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz. London: Oberon.
- Boyle, C. (2005). «De *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz a *House of Desire*. Del surtexto al surtítulo: la trayectoria de una traducción». *Apuntes de Teatro*, 126-127, 42-7. <https://cuadernos.info/index.php/RAT/issue/view/2865/527>.
- Boyle, C. (2008). «The Loss of Context and Traps of Gender in Sor Juana's *Los empeños de una casa* / *House of Desires*». Paun De García, S.; Larson, D. (eds), *The Comedia in English: Translation and Performance*. Woodbridge; Rochester: Tamesis Books, 177-86. <https://doi.org/10.1017/9781846156199.013>.
- Braga, J. (2024). *Theatre is different: la traducción de la experiencia dramática*. Madrid: Guillermo Escolar.

- Carlson, M. (2006). *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.91254>
- Couderc, C. (2020). «Las traducciones francesas del teatro español del Siglo de Oro (siglos XIX-XXI)». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 47-80. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/004>.
- Demattè, C. (2020). «Las traducciones». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 195-8. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5>.
- Demattè, C.; Maggi, E.; Presotto, M. (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari. Biblioteca di Rassegna iberistica 20. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5>.
- Espasa, E. (2022). «Teatro». *ENTI – Enciclopedia de traducción e interpretación*. AIETI. https://www.aieti.eu/enti/theatre_SPA/.
- Espasa, E. (2024). «Multiple Voices in Surtitling on Contemporary Catalan Stages». Misiou, V.; Kostopoulou, L. (eds), *New Paths in Theatre Translation and Surtitling*. New York: Routledge, 119-43. <https://doi.org/10.4324/9781003267874-9>.
- Fischer, S.L. (2009). *Reading Performance: Spanish Golden-Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*. Woodbridge: Tamesis. <https://doi.org/10.1515/9781846157547>.
- Fischer, S.L. (2024). «Intertheatrical pursuits». Fischer, S.L.; Burton, G.M. (eds), «Theatre's Method from Early Modern to (Post) Modern: Reader, Director, Actor, Spectator/Critic», num. monogr., *Teatro: Revista de Estudios Escénicos / A Journal of Theater Studies*, 37, 126-56. <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol37/iss1/9/>.
- Fryer, L.; Cavallo, A. (2022). *Integrated Access in Live Performance*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429200229>.
- Jakobson, R. (1959). «On Linguistic Aspects of Translation». Brower, R.A. (ed.), *On Translation*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 232-9.
- Johnston, D. (2009). «Historical Theatre: The Task of the Translator». *TRANS: Revista de traductología*, 13, 57-70. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2009.v0i13.3155>.
- Juana Inés de la Cruz, S. (2004). *House of Desires*. Videgrabación disponible en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Royal Shakespeare Company. Dirección de Nancy Meckler. Temporada 2004.
- Juana Inés de la Cruz, S. (2010). *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*. Ed. de C.C. García Valdés. Madrid: Cátedra.
- Kostopoulou, L. (2015). «Translating Culture-Specific Items in Films: The Case of Interlingual and Intersemiotic Translation». *Punctum. International Journal of Semiotics*, 1(2), 53-67. <https://doi.org/10.18680/hss.2015.0016>.
- López-Rodríguez, C.I. (2024). *Traducción accesible para el teatro. Emociones y multimodalidad*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Maggi, E. (2020). «Las dos traducciones de *El purgatorio* de San Patricio por Denis Florence MacCarthy (1853 y 1873). Primeras calas». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 275-90. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/017>.
- Mateo, M. (2007). «Surtitling Today: New Uses, Attitudes and Developments». *Linguistica Antverpiensia, New Series–Themes in Translation Studies*, 6, 135-54. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v6i.184>.
- Misiou, V.; Kostopoulou, L. (eds) (2024). *New Paths in Theatre Translation and Surtitling*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003267874>.
- Pasto, D. (2005). «The Dog in the Manger, and: Tamar's Revenge, and: House of Desires». *Theatre Journal*, 57(2), 315-18. <https://doi.org/10.1353/tj.2005.0074>.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Trad. de J. Melendres. Barcelona: Paidós.

- Plaza Velasco, M. (2020). «Traducciones del teatro español del Siglo de Oro al lituano. Breve repaso histórico». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 171-82. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/010>.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23a ed., versión 23.8 en línea. <https://dle.rae.es>.
- Ryjik, V. (2020). «Los vaivenes del canon. Traducción y puesta en escena de la comedia áurea en Rusia». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 117-36. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/007>.
- Sambrian, O. (2020). «El hispanismo rumano y la traducción del teatro clásico español». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 155-70. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/009>.
- Secară, A. (2018). «Surtilting and Captioning for Theatre and Opera». *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge, 130-44. <https://doi.org/10.4324/9781315717166-9>.
- Thacker, J. (2020). «La traducción del teatro clásico español al inglés». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 100-15. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/006>.
- Trambaioli, M. (2020). «*Il cane dell'ortolano* de Lope de Vega según Ameyden, Gasparetti y Fiorellino». Demattè, Maggi, Presotto 2020, 307-26. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/019>.
- Tato, Á. (2017). «Traslaciones. Apuntes sobre la adaptación y la versión teatral». *UNIR Openclass*, 15 de febrero. <https://www.youtube.com/watch?v=EQDKiAC7wHw>.
- Vega, L. de (2012). *El perro del hortelano*. Edición de P. Laskaris. Fernández, L.; Pontón, G. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, tomo 1. Madrid: Gredos, 53-262.
- Vega, L. de (2016). *El perro del hortelano*. Videgrabación disponible en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirección de Helena Pimenta. Temporada 2016-17.
- Virkkunen, R. (2004). «The Source Text of Opera Surtitles». *Meta: Journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal*, 49(1), 89-97. <https://doi.org/10.7202/009024ar>.

Translation: Movement of Meanings from Source to Stage

Susan Fischer

Bucknell University, USA

Abstract Part 1 of this essay offers an overview of translation as espoused by theorists: e.g. Friedrich Schleiermacher's word-for-word literalizing strategies that permit encountering the foreign in translation; Lawrence Venuti's revitalization of Schleiermacher's preference for a foreignizing approach; Antoine Berman's questioning of ethnocentric translating that 'deforms' the foreign text by assimilating it to the target language; Michel Foucault's distinction between two methods of translation; Jacques Derrida's query as to what is a "relevant" translation. Part 2 explores in detail the "practical thinking" of Jean-Michel Déprats, translator of Shakespeare into French, on historicity and theatricality in translating theatre. David Johnston, translator of the Spanish *comedia* into English, considers verse translation. We end with Déprats' broad distinction between adapting a play to an external end and allowing translation to remain open: translating *for* theatre versus translating "theatre".

Keywords Translation theory. Translating theatre. Friedrich Schleiermacher. George Steiner. Lawrence Venuti. Antoine Berman. Foreignizing. Alterité. Fidelity. Jean-Michel Déprats. David Johnston.

Summary 1 Tenets of Translation: Theorists Think. – 1.1 "Foreignizing the Domestic or Domesticating the Foreign?". – 1.2 *Alterité*. – 1.3 Fidelity. – 2 Translating Theatre: Prioritizing Practice for the Stage. – 2.1 Historicity. – 2.2 Theatricality. – 2.3 Verse. – 3 Coda: Openness in Translation.

1 Tenets of Translation: Theorists Think

1.1 “Foreignizing the Domestic or Domesticating the Foreign?”

Cultural critic and literary historian George Steiner (1929-2020) made the broad claim that a study of translation is a study of language in his magisterial work, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975, 47). “Translation”, Steiner (47) continues,

is formally and pragmatically implicit in every act of communication, in the emission and reception of each and every mode of meaning, be it in the widest semiotic sense or in more specifically verbal exchanges. To hear significance is to translate.

Once a word has been uttered, written, or otherwise made evident, it has already become a translation and incorporated into the world’s Babel. Translation, then, is an inevitable act of every cognitive process.

Some one hundred and fifty years before Steiner, German philosopher and theologian Friedrich Schleiermacher (1768-1834) was one of the first theorists of translation to posit that a translator cannot simply search for an equivalent in the target language but must strive to preserve the cultural and political context of the source in the translated text to the extent possible. For Schleiermacher (2004, 48) translation is not so much “paraphrase” or “imitation” as it is a rehabilitation of “literalizing” strategies.¹ Translators who seek to bring writers and their readers together, and foster the acquisition of as accurate and complete an understanding as possible, have two paths to follow: “Either the translator leaves the author as much as possible in peace and moves the reader towards him [*sic*] or he leaves the reader in peace and moves the author towards him” (49). Schleiermacher’s preference is for the former approach, for word-for-word literalizing strategies that diverge from the “quotidian” to produce in readers a sense of “encountering the foreign” in the

¹ “Paraphrase”, more commonly found in the sciences, seeks to approximate a corresponding word in the target language by adding restrictive and amplifying modifiers, with the result that the elements of the two languages are treated “as though they were mathematical signs that can be reduced to the same value by means of addition and subtraction”, with the result that neither the “genius” of the language being “transformed” nor that of the original language is made manifest (Schleiermacher 2004, 48). “Imitation”, generally found in the fine arts, recognizes that a “replica of a work of rhetorical art” whose individual parts would correspond exactly to those of the original cannot be produced in another tongue; given the differences between languages, it is only possible to produce a copy which comes “so close to the original as the differences in the material permit” but which “is no longer the work itself” (48).

translation (53). The point is that “the more precisely the translation adheres to the turns and figures of the original, the more foreign it will seem to its reader” (53). That is to say: the more it will have cognitive effects and serve cultural and political purposes (for example, whether translation helped to build a German language and literature during the Napoleonic wars). Put another way, the “otherness” or *altérité* (to cite the French term derived from the Scholastic discrimination between essence and alien) of the source tongue is foregrounded in the translated text.

“Foreignizing the Domestic or Domesticating the Foreign?”. That is the question, as Katherine M. Faull (2004, 15) reformulates it in the poststructuralist vein of Lawrence Venuti, whose work showcases the culturally-oriented turn of the 1990s. Theorizing translation apropos of language, discourse, and subjectivity as related to ideological contradiction, cultural difference, and social change, Venuti (2004, 334) posits that “fluency masks a domestication of the foreign text that is appropriative and potentially imperialistic”, if not ethnocentric. For Venuti, discarding domesticating translation practice could challenge strategies that favor the “global hegemony” of English, for example, thereby revitalizing the foreignizing theory of Schleiermacher. To what extent, then, does the translator acknowledge the fundamental tenet of otherness implicit in translation? And what effect does this notion of translation have on the conception of national and ethnic cultures?

This question of “Foreignizing the Domestic or Domesticating the Foreign?” may benefit from a digression to a recent Italian production of Federico García Lorca’s *Bodas de sangre* (1932), mounted in 2024 by Koru Teatro in Pisa’s Teatro Sant’Andrea (a deconsecrated church) under the direction of Giuseppe Mendicino. This reviewer, *re-viewer* in the etymological sense of ‘seeing again’, who has studied Italian and had dutifully re-read the play in a standard Italian translation, was rather taken aback when she struggled to understand the dialogue being recited on stage. The reason was quite simple: all of the actors were speaking in a regional Calabrese dialect, which even Italians from other regions cannot necessarily understand. The director explained this choice as follows:

La regia vuole evidenziare gli aspetti della poetica lorchiana a partire dall’importanza dell’elemento popolare. L’ambientazione del dramma non è più spagnola, ma un luogo non meglio identificato del Meridione italiano che non ha alcuna differenza con la terra rurale, circondata dal mare descritta nel dramma. L’elemento poetico originale è mantenuto intatto ed è arricchito dalla musica e la danza popolare non spagnola, ma del Sud Italia: gli invitati al matrimonio ballano una tammurriata e la pizzica, con le sue

parole e note, dà voce alla Sposa, chiusa nel silenzio a parlare col suo demone interno.²

The idea here was an attempt to adhere to an extreme form of foreignizing “domestic” (standard) Italian, realized by embracing popular/rural elements of Southern Italy. It went beyond “literalism” to draw on the dialects, registers, and styles already available in the translating language to create a diversity which is defamiliarizing but yet intelligible to different categories in the translating culture (Venuti 2004, 334). The question then remains: to what extent did such radical foreignizing enhance or detract from the domestic (Italian) audience’s overall experience of the performance? Foreignizing here meant that this spectator was able to concentrate on elements – other than the text – which held the *mise en scène* together as detailed, for example, by Patrice Pavis (1985, 209) in his well-known questionnaire for theatre analysis. These include, for example, scenography/set design, lighting system, costumes, actors’ performances (relation between text and body), quality of gestures, quality of voices, function of music and sound effects, overall pace. In this case, then, such foreignizing the domestic through the incorporation of the Calabrese dialect and regional dances (*una tammurriata* and *la pizzica*) worked to produce (for this spectator) a fruitful experience of *alterité*.

1.2 *Alterité*

Antoine Berman, even as a translator of Schleiermacher, expresses caution regarding the latter’s “foreignizing” approach, in that it could have an incomprehensible – or more foreign – outcome. At the same time, Berman (1992, 3) posits (following Schleiermacher) that translation is an essential aspect of the cultural enterprise, whatever the degree of resistance to it:

The very aim of translation – to open up in writing a certain relationship with the Other, to fertilize what is one’s Own through the mediation of what is Foreign – is diametrically opposed to the ethnocentric structure of every culture, that species of narcissism by which every society wants to be a pure and unadulterated Whole.

Berman (1984, 17), states Venuti (2004, 225), queries “ethnocentric” translating that “deforms” the foreign text when it is assimilated

2 “Nozze di sangue di Federico García Lorca”, available at: <https://ooh.events/evento/nozze-di-sangue23nov-biglietti/>.

into the target language and culture: “Bad translation is not merely domesticating but mystifying; ‘generally under the cloak of transmissibility, [it] performs a systematic negation of the foreignness of the foreign work’”. In the spirit of German translators and theorists such as Friedrich Hölderlin (1770-1843) and Schleiermacher, and French forerunners such as Henri Meschonnic (1932-2009), Berman upholds “literalism” to convey this “foreignness”.

Every translation faces “l’épreuve de l’étranger”, “the trials of the foreign” (Berman 1984, 2004), and textual analysis can measure the extent to which the foreign text is brought into the structures of the translating or target language. The distinction signaled by Michel Foucault (1926-1984) between two methods of translation problematizes these questions in a useful way:

It is quite necessary to admit that two kinds of translations exist; they do not have the same function or the same nature. In one, something (meaning, aesthetic value) must remain identical, and it is given passage into another language; these translations are good when they go “from like to same” [...]. And there are translations that hurl one language against another [...] taking the original text for a projectile and treating the translating language like a target. Their task is not to lead a meaning back to itself or anywhere else; but to use the translated [source] language to derail the translating [target] language. (Foucault 1964, 21; 2004, 277)

For Berman (2004, 77), this distinction corresponds to the split to which Schleiermacher alludes, separating so-called “literary” translations from “non-literary” ones (technical, scientific, advertising, etc.). If the non-literary deal with “texts that entertain a relation of exteriority or instrumentality to their language”, the literary are concerned with “*works*, that is to say texts so bound to their language that the translating act inevitably becomes a manipulation of signifiers, where two languages enter into various forms of collision and somehow *couple*” (Berman 2004, 277; emphasis in original). In practice, Berman (2004, 277) underscores, literary translation is wont to become, not so much “trials of the Foreign” as “its negation, its acclimation, its ‘naturalization’”; hence, there is the need to consider “the properly ethical aim of the translating act (receiving the Foreign as Foreign)”.

1.3 Fidelity

Like every cultural practice, translation exists at the intersections of history in that it involves the linguistic, literary, religious, political, economic, and didactic values of a certain moment and subjectivity.

By the 1980s, translation had moved beyond a positivistic and “scientific” emphasis on the word as the unit of equivalence, and past the notion of the text as a unit, with the result that it had taken a “cultural turn” (Bassnett, LeFevere 1990; see also Bassnett 2014). What, then, is “faithfulness” in translation if it does not exist in the guise of a “functional equivalence” between words or texts? Is it a matter of responding to changes in the values and institutions of a particular culture – of delivering what those who commissioned translations desired – even if that means considerably adapting the source text?

Steiner (1975, 296) asserts that fidelity in the “act of elicitation and appropriative transfer of meaning” is not only ethical and economic but also contingent:

Fidelity is not literalism. [...] The translator, the exegetist, the reader is *faithful* to his [*sic*] text, makes his response responsible, only when he endeavours to restore the balance of forces, of integral presence, which his appropriative comprehension has disrupted. Fidelity is ethical, but also, in the full sense, economic. [...] A translator is accountable to the diachronic and synchronic mobility and conservation of the energies of meaning. A translation is, more than figuratively, an act of double-entry; both formally and morally the books must balance. (Steiner 1975, 302-3)

Jacques Derrida (1930-2004), in a 1998 lecture equivocally entitled “What is a ‘Relevant’ Translation?” analogously views the “oath of fidelity” in terms of an “ethics of the word” and an “economy of inbetweenness” in the movement from source text to target text. If Derrida (2001, 178) proclaims provocatively – “I don’t believe that anything can ever be untranslatable – or, moreover, translatable” – he then plays his own devil’s advocate. He does this by asking “[t]o what concept of translation must one appeal to prevent this axiom from seeming simply unintelligible and contradictory: ‘nothing is translatable; nothing is untranslatable’”. Derrida goes on to explain this unintelligible and contradictory paradox as follows:

On compte et on rend compte, one counts and one accounts for. A relevant translation is a translation whose economy, in these two senses, is the best possible, the most appropriating and the most appropriate possible. [...] [A]ny given translation, whether the best or the worst, actually stands between the two, between absolute relevance, the most appropriate, adequate, univocal transparency, and the most aberrant and opaque irrelevance. (Derrida 2001, 179; emphasis in original)

In this economy, the ‘quantitative’ unit of measurement is rather ‘qualitative’ in some sense. If, on the one hand, it is not a question of “counting the number of signs, signifiers, or signifieds, but of counting the *number of words*, of lexical units called words”, on the other hand, “[t]he operation that consists of converting, turning (*convertere, vertere, transvertere*) doesn’t have to take a text at its word literally. It suffices to transmit the idea, the figure, the force” (Derrida 2001, 180; emphasis in original). A so-called literal (or faithful) translation, is

a translation that, while rendering the so-called proper meaning of a word, its literal meaning (which is to say a meaning that is determinable and not figural) establishes as the law or ideal – even if it remains inaccessible – a kind of translating that is not *word-to-word*, certainly, or *word-for-word*, but nonetheless stays as close as possible to the equivalence of “one word *by* one word” and thereby respects verbal quantity as a quantity of words, each of which is an irreducible body, the indivisible unity of an acoustic form that incorporates or signifies the indivisible unity of a meaning or concept. (Derrida 2001, 181; emphasis in original)³

Jean-Michel Déprats – touted as “actuellement en France le traducteur de Shakespeare le plus expérimenté” (Maguin 2003, 137) – waxes more practical and less obtusely theoretical about the “oath of fidelity”. Déprats (1994, 353; 1997a, 38; 1997b, 131) seeks, not so much to manipulate existing forms and standard turns of phrase of French, as to forge new ones in service of the source rather than the target language: “au profit de la langue traduite [translated] plus qu’au service de la langue traductrice [translating]”. Consequently, Déprats (2003, 325; 1994, 355) argues, the most propitious –and faithful – way to (re)enact theatricality is by privileging a well-tempered form of “literalness” that preserves the number and order of words and the density of images; the point is to retain “the rhetorical economy and the imaginative content of the original text and its system”, as well as to hold on to “the physical aspects of the language”. Against charges that literalism flies in the face of precision, Déprats (1994, 354; 1997a, 39) asserts:

3 Nevertheless (and not unsurprisingly) Derrida (2001, 181) backtracks, saying he has “formalized too quickly, proceeded into an unintelligible economy [that] [...] undoubtedly remains untranslatable”. Afterward, as if to prove his point, he discourses on the untranslatability of the predicate adjective deriving from the verb “relever” in the original French title, “Qu’est-ce qu’une traduction ‘*relevante*’?” (emphasis added). How much more “relevant” can it be that Kathryn Batchelor (2023) explores the possibility that Derrida’s lecture is less about translation in theoretical terms than about translation as a catalyst for philosophical inquiry?

I believe we can speak out in favour of a certain use of literalness, despite the widespread idea that it is the opposite of precision. In condemning literalness, one usually denounces the illusion of capturing a perfect replica of the original text, whereas in actuality literalness often flattens it and causes its meaning to disappear into thin air. In translations of Shakespeare, at any rate, it seems to me that literalness is better able to preserve the original text's form, which acts like a lightning conductor for the flow of dramatic energy.

2 Translating Theatre: Prioritizing Practice for the Stage

In what follows, there is a conscious choice on the part of this *reader* of productions of early modern Spanish theatre and Shakespeare on the modern stage (see Fischer 2009) to tout – perhaps excessively so in the view of some –Déprats' approach to *translating theatre*. Déprats is, from a practical standpoint in the experience of this *theatre* scholar/critic, the translator most consummately versed in *translating theatre* not for the printed page but for the live stage: actor, director, *mise en scène* as a whole.

Questions introduced below about the *process* of translating theatre, gleaned from Déprats' work as a translator of Shakespeare into French for the stage are, more often than not, applicable to the task of translating *comedia* in general and in particular into Italian, despite specific syntactic rules that govern the targeted language. These are discussed in sections § 2.1 Historicity of the language (should the translation be pseudo-archaic, or modern, or "our contemporary"?), § 2.2 Theatricality (are these translations to be read, or for performance on stage?); § 2.3 Verse (should the translation be in metered verse, free verse, or prose?)

2.1 Historicity

Historicity arises not only for translating but also for staging. Should the play be brought up-to-date and made "our contemporary"? Or should the original context be brought to light and the distance that separates the playwright from us be underlined? If stagings cannot escape history, neither can translations; in truth they should be renewed every ten years. Déprats (2001, 76-7; 2004, 66) puts the problem in this way:

The translator of older works, like the stage director, is astride the past and the present: he [*sic*] serves two masters, and travels

not only between two languages but between two periods – the time of the text and that of its reception. He can take a historical approach or can modernize the text, choosing to root it more firmly in one period or the other.

Déprats (2001, 91 fn. 3) elaborates upon the notion of “masters” as follows:

The intrinsic condition of the translator is perpetually to find himself [*sic*] “between two shores”, between the poet and the academic, between the creator and the literary critic; between the artist and the craftsman; between the original tongue and the mother tongue; between the literary and the literal meaning.

Like the director, the translator has the option of designing a complex structure with syntax in which language reflects past, present, and imminent future. Nevertheless, a deliberately archaic translation can imply an element of “falsehood and artifice”; this is because it is “not the reflection of historic and linguistic authenticity, but the result of rhetorical strategies involving elevated, literary language, rare words, and syntactic breaks” (Déprats 2001, 79). In cases where a translator consciously draws attention to the age of the text, such as in Michel Vittoz’s pseudo-archaic French version of *Hamlet* for Daniel Mesguich’s 1977 production, the translation can deny a modern audience access to it. Laconically put: “Its only horizon is scholarly erudition; its only literary affinity is the pastiche” (Déprats 2001, 81; 2002, 93; 2003, 313; 2004, 71). If Déprats seems unrelenting in this regard (as the latter citations indicate), Yves Bonnefoy (1923-2016) affirms in respect of his 1988 translation of *Hamlet* for Patrice Chéreau’s production – his fifth translation of the play since 1957 – that a text needs to be translated into the language spoken at the present time. “There is nothing more dangerous”, he says, “than dreaming of translating Shakespeare [...] in an imitation of our own language at the turn of the sixteenth century” (Bonnefoy 1988, 5; transl. Déprats 2001, 81-2).

The most intentionally modernized translations for the theatre of Shakespeare into French are those of Jean-Claude Carrière (1931-2021), which are closely allied to the directorial approach of Peter Brook (1925-2022). Given that Shakespeare generated his texts so that actors and audience could be bound together by “a constant flow of words”, Brook sought to establish contact that was alive, free,

and natural.⁴ He aimed to “connect” the scene and the spectators by providing a clear, fast-flowing French text, articulated around so-called “radiating words”, whose syntax is not so much logical as “prismatic” (Vincent 1974, 97, quoted in Déprats 2001, 83; 2004, 72). In his translations of Shakespeare’s *Timon of Athens*, *Measure for Measure*, and *The Tempest*, Carrière draws less on literary or unusual lexicon and more on “sparse, modern terms that have a clear meaning for today’s audience” (Brook, quoted in Carrière 1974, 108; Déprats 2001, 83; 2002, 95, 2004, 72). Ironically, for Brook, a play like *Timon* is less accessible in English than it is in French because it is more “simple” and “straightforward” (Millon 1975, 88, quoted in Déprats 2001, 83). Nevertheless, some words that have early modern connotations can be divested of their historic content. In *Timon*, for example, the word “bond”, denoting a complex system of reciprocal ties and obligations, is mistranslated into French as *devoir* or obligation; and “bounty”, the quality of munificence and liberality that characterized princes, is mistranslated as *bonté* or kindness (Marienstras 1977, 38, quoted in Déprats, 2001, 85; 2004, 75).

Despite the purported effectiveness in translations of transparency, economy, and pace, Déprats (2001, 85; 2003, 316; 2004, 75) cautions that “a refusal to refer to the ideology of the [earlier] period leads inevitably to inaccuracies and oversimplifications that reduce the symbolic significance and the moral universe of the play”. On the one hand, there are manipulations to the rhetorical processes that increase “speed and concision” (e.g. concentrated and reduced meaning, elimination of ambiguities, reinforcement of clarity) and generate a clear and swift-flowing translation. On the other hand, adjustments appear that place people in their “trans-historical generality” and produce a timeless text that is always already modern and emancipated from a specific period of social change. Déprats (2001, 87) also expresses a caveat against bringing what we know as (Shakespeare’s) text too close to us through the (over)use of colloquial speech:

This image of modernity that needs to use the most vulgar and violent slang is as equally impoverished and “mythological” a convention as the hackneyed performances of desires and passions “in the present” that can be found in certain films.

A case in point is the translation by Bernard-Marie Koltès (1948-1989) of Shakespeare’s *The Winter’s Tale*, where the innocuous phrase,

⁴ *Shakespeare et Peter Brook*, radio interview broadcast by the Institut National de l’Audiovisuel, prepared by I. Romero, R. Marienstras, and P. Brook, 1974-75. Available at: <https://www.ina.fr>.

“*yourself and me cry lost and so good night*” (1.2.410-11), is rendered with a very informal register as “*Tout est foutu et bonsoir*” (Déprats 2001, 87; emphasis added). The danger here is that, if a text is refracted too strongly through the prism of modern sensibilities, it may deploy a language that is coarser and more concrete than what had been originally “intended”.

At the same time it is essential to recall, in terms of translation as a cultural practice, what James Bulman (1997, 1) terms “the radical contingency of performance – the unpredictable, often playful intersection of history, material conditions, social contexts, and reception that destabilizes [Shakespeare] and makes theatrical meaning a participatory act”. The director Jacques Lassalle (1936-2018) (1982, 11; transl. Déprats 2001, 90; 2004, 78) is clear on this point:

Bringing a foreign text to the stage requires, as a first step, the creation of a new text as an affirmation that neither the translation nor its performance are definitive, and that they can account for a particular dimension of the text at a given moment in its existence. This view is at odds with that of the editors who want a literary Utopia in which the translation is fixed forever.

When, however, directors stage a theatrical work translated into an earlier period, they are dealing with at least three temporal moments rather than two: that of the ‘work’, that of the translation, and that of the performance. They are also dealing with two texts: the ‘original’ and its targeted version. The reply of theatre and film director Antoine Vitez (1930-1990) (1982, 7; transl. Déprats 2001, 90) to the inquiry of Romanian-born French writer, theatre critic, and academic George Banu (1943-2023) – “Who is being put on the stage when we perform a great translation? Goethe, Nerval or Goethe-Nerval?” – is telling: “If the translation is magnificent, then we stage the original and its translation. In this way, the translation also becomes a focus of the staging”.

2.2 Theatricality

The impasse around a translation’s ‘theatricality’ (are these renditions to be read? or are they intended for performance on stage?) is well put by the actor Jean Vilar (1912-1971) (1981, 131; transl. Déprats 1994, 345), not just in the case of French:

Translations either emasculate the original so that the actors may “utter” a French which is straightforward, or at least authentic, or force us to chew up and spit out a stodgy French, weighed down by

the burden of the English. [...] Remaining faithful to the original text makes the French prose heavy, but to stray from the original is a crime.

The implicit challenge is that the dramatic text (Shakespeare, *comedia*, *opera teatrale*, etc.) must be spoken, “animated by breath, scansion and rhythm”; to translate for the theatre, therefore, is to be able to “hear voices speaking” (Déprats 1994, 345). The sound of voice, diction, breath draws the translator toward a particular word or melody, or a specific word order. Without this so-called music, the translation is “nothing but a string of lifeless words, accurate perhaps, but devoid of necessity and ineffective in performance” (Déprats 1994, 346). Precisely this “music” is what most translations for theatre lack: “Good dramatic texts are marked by a rhythm. Translators are, in general, incapable of finding that rhythm and bringing it out in their translations. I like to be carried along by the *breath* of a play. Translators’ texts do not breathe” (Vilar 1973, 44; transl. Déprats 1994, 346; emphasis in original; 2003, 319). And Déprats (2003, 319) adds: “Translating a play means more than just rendering a text into another language: it involves, above all, translating for the muscles, nerves, and lungs of the actors who will speak the text”.

Translating for the stage, in other words, demands a language that is both oral and gestic: “Written by an actor for actors, a play by (Shakespeare) is a theatre script in which the word order, rhythms and images imply certain gestures, where the sensory characteristics of the words are an instrument for the player” (Déprats 1997b, 129; see also 1994, 347). The task of the translator is, first and foremost, to preserve the theatricality of the original. Preserving the “oral and sonorous impact” requires a translation “more concerned with movement and rhythm than with intellectual understanding” (Déprats 1997b, 129; see also 1994, 347). To enable a dramatic text to be “conducive to performance” is the highest form of “fidelity”: “A translation which cannot be acted out misunderstands the nature and purpose of (Shakespeare’s) text” insofar as “it remains essentially unfaithful to the original” (Déprats 1994, 346-7).

Theatricality does not imply orality alone; the verbal structure not only of (Shakespeare’s) plays contains indications of gesture and movement and implicit clues of physical bearing, which delineate the relationship between actor and language spoken. The Brechtian notion of *gestus* may best describe this physical potentiality of the poetic word: what is pronounced on stage must be decoded by the actor’s body if it is to be understood by the spectator. According to Brecht (1972, 462; transl. Déprats 1994, 350; 1997b, 130):

A language is gestic when it indicates the exact standpoint adopted by the speaker toward others. The phrase “Pluck out thy right eye if it offend thee” is from a gestic point of view less rich than the phrase “If thy right eye offend thee, pluck it out”. In the latter the eye is shown first, then comes the first part of the phrase, which clearly contains the *gestus* of the conjecture, and finally the second part, like an ambush, a liberating piece of advice.

For Déprats *qua* translator (2002, 97), the notion of theatricality, with its interaction of language and physical being, is perhaps best defined by this Brechtian notion of *gestus*:

The body is inscribed in theatrical language through the order and number of words, the breaks in the syntax, the melodic curve and the auditive texture which all suggest, support or direct the movement of the body and the inflexion of the voice. The theatrical text calls forth a spoken word; it is brought to life by breathing, scansion, and rhythm. Its translation requires an oral language which is economical, fast and snappy. It also produces action, as the actor's movements are inscribed not only in the stage directions, but also in the text he [*sic*] has to deliver, in the form of tiny strains to the muscles, or miniscule bodily motions. In the theatre, words are gestures which take shape in the body, sharing time and space with them in an almost material way.

Orality and gestuality often cannot be divorced from the prismatic nature of imagery in the original language. Though, in the prismatic case of (Shakespeare), “the vigour and dramatic force originate in a virtually ceaseless flow of powerful words, thoughts, and images which form constellations and radiate outwards in all directions”, the logic of the (French) sentence is based on “linear development, clarity, logic, and ease of expression”; as a result, only upon reaching the end can it be completely understood (Déprats 1994, 352-3; 1997b, 131). Consequently, many French translators – or, in this sense, “adaptors” – of plays tend to reduce and simplify the text, paring down the metaphors and breaking up the rhetoric. If, however, the text's dynamic force is to be maintained – if actor and spectator are to be bound together by a constant flow of “radiant words”, as Brook puts it (Déprats 1994, 352) – the “classical” definition and practice of the (French) language must perforce be modified in order not to trivialize “l'étrangeté violente” of an image out of concern for intellectual understanding (Déprats 1997a, 38; 1994, 352-3). Examples taken from French can make the point. The phrase – “the fruitful river in the eye” (*Hamlet* 1.2.80) – is less accurately translated by the circumlocutions contained in Bonnefoy's “fleuves intarissables nés des yeux seuls”, François-Victor Hugo's “ruisseau intarissable qui

inonde les yeux”, and André Gide’s “ruissellement des pleurs”, than when rendered literally as “la prodigue revière dans l’oeil” wherein the core of the metaphor is preserved (Déprats 1994, 353; 1997a, 38).

The intention here, finally, is to illustrate an approach closer to theatrical practice and concerned with preserving the images of the text:

When one seeks to untangle webs of images, logic is satisfied but at the cost of the poetic and dramatic flow. A mixed metaphor is better than a prolonged explanation of the original. [...] One should be trying less to manipulate the existing forms and usual turns of phrase than attempting to create new ones. And this to serve the demands of the original language rather than those of the language we are translating into. (Déprats 1997b, 131; 1994, 353; 1997a, 38)

2.3 Verse

Perhaps the most effective way to approach the question of verse here is to turn briefly, not to Déprats and the translation of Shakespeare in terms of the French stage, but to his homologue David Johnston and the translation of Lope de Vega in respect of the English stage. Regarding the translation of Lope for the Royal Shakespeare Company (RSC) stage, Johnston (2008, 306) reminds us that

Lope’s stage language is highly organised and concise – where it is not, there is usually another dramatic purpose being served (stories, tall tales and elaborated classical references tend to belie hidden agendas and unacknowledged motivations).

For Johnston (307), the questions then become:

Should the rich polymetric forms of Lope’s stage language [which] are very often seen as performing some essential quality [...] be maintained in translation?” and “Should all Lopes therefore be polymetric?

Johnston (307) opposes “pre-setting paradigms for the translation of any author or text” – as Victor Dixon (1990, 5) also implies in calling the prose translator of Lope’s plays not “*traduttore*” but “*traditore*” on account of sacrificing the “evocative potential of verse”.

The literary analysis of verse and the oral nature of performance can be at odds in the act of the translation of stage poetry, in that the “physicality” of (Lope’s) verse must also be accounted for in the translation (in this case, to English). Director Laurence Boswell offers

the following caveat to translators who see verse “as existing beyond the body”: “The verse is a sensual thing, an erotic, physical, emotional thing, that needs to be experienced in the body and understood as a psychosocial element” (quoted in Johnston 2007, 50). Johnston (2008, 308) chose to use the eight-beat line as the default meter in translation of Lope’s plays into English: two syllables short of the traditional iambic pentameter line, or ten syllables arranged in five metrical feet. The point is that the shortened pentameter allowed (Lope’s) plays to be imbued with an energy which, according to RSC director Jonathan Munby, resulted in a kind of theatrical “otherness”: “There is something impatient, impassioned, about the eightbeat verse line – its drive – which means that it has an otherness: it forces us as English practitioners to think in a slightly different way” (McGrath 2007, 134). Thus, the Spanish play was functionally marked in translation as differing from the normative English form.

3 Coda: Openness in Translation

Taking theatricality into account does not imply a contradiction between remaining faithful to the purported ‘original’ and translating for the stage. In bearing in mind the actor’s concrete needs, translation for performance does not obliterate the call for precision and fidelity. In fact, it arguably reinforces it, enabling us “to see, in our mind’s eye, bodies in action, to hear, in our heads, voices which speak to ‘the eye that listens’ (as opposed to that which reads)” (Déprats 1994, 354).

Déprats’ (1994, 354-5) reminder that a text suggests an action, but neither dictates a particular action nor explicitly determines an actor’s bodily movement or vocal inflexion, implies that it is better “to under-translate than over-translate, as the relationship between word and action, action and word, is a dialectical and open one”. In remaining open, the translation of a dramatic text must allow for performance but not impose a particular way of acting:

To translate for the stage is not to distort the text according to what we hope to show or how it will be acted or who will act it. It is not to anticipate, plan or suggest a particular staging; it is simply to make performance possible. (Déprats 1994, 355)

Déprats, finally, is concerned less with “translating *for* the theatre, an expression which suggests adapting the play to an external end, than with translating *theatre*” (355; emphasis in original).

Bibliography

- Bassnett, S. (2014). *Translation*. Abingdon; New York: Routledge.
- Bassnett, S.; Lefevere, A. (eds) (1990). *Translation, History and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Batchelor, K. (2023). "Re-Reading Jacques Derrida's 'Qu'est-ce qu'une traduction "relevante"?' (What is a 'relevant' translation?)". *The Translator*, 29(1), 1-16.
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- Berman, A. (1992). *The Experience of the Foreign. Culture and Translation in Romantic Germany*. Transl. by S. Heyvaert. Albany: SUNY Press.
- Berman, A. (2004). "Translation and the Trials of the Foreign". Transl. by L. Venuti. In: Venuti, L. (ed.), *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London; New York: Routledge, 276-89.
- Bonnefoy, I. (1988). "Une acte de poésie". *La Croix / L'Événement*, 10-11, 5.
- Brecht, B. [1963] (1972). *Écrits sur le théâtre*, 1. Traduit par J. TAILLEUR; G. Delfel. Paris: L'Arche.
- Bulman, J.C. (1997). "Shakespeare and Performance Theory". Bulman, J.C. (ed.), *Shakespeare, Theory and Performance*. London; New York: Routledge, 1-11.
- Carrière, J.-C. (1974). "Introduction". *Thimon d'Athènes*. Traduit par J.-C. Carrière; notes de J.-P. Vincent. Paris: Centre International de Créations Théâtrales.
- Déprats, J.-M. (1994). "Translating Shakespeare for the Theatre". Klein, H.; Maguin, J. (eds), *Shakespeare and France. Shakespeare Yearbook*, vol. 5. Lewiston: Edwin Mellen, 345-58.
- Déprats, J.-M. (1997a). "Le geste et la voix: réflexions sur la traduction des textes de théâtre". *Les langues modernes*, 91(3), 32-9.
- Déprats, J.-M. (1997b). "The 'Shakespearean Gap' in French". *Shakespeare Survey*, 50, 125-33.
- Déprats, J.-M. (2001). "Translation at the Intersections of History". Bristol, M.; McLuskie, K.; Holmes, C. (eds), *Shakespeare and Modern Theatre*. London; New York: Routledge, 75-92.
- Déprats, J.-M. (2002). "Translating Shakespeare: An Overview". *Textus. English Studies in Italy*, 15(1), 87-100.
- Déprats, J.-M. (2003). "Suit the Action to the Word, the Word to the Action". Bradshaw, G.; Mucciolo, J.-M.; Bishop, T.; Fletcher, A. (eds), *Translating Shakespeare for the Stage. Where are we now in Shakespeare studies? Shakespeare International Yearbook*, vol. 3. Aldershot: Ashgate, 307-28.
- Déprats, J.-M. (2004). "Translation at the crossroads of the past and present". Carvalho Homem, R.; Hoenselaars, T. (eds), *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*. Amsterdam: Rodopi, 65-78.
- Derrida, J. (2001). "What is a 'Relevant' Translation?". *Critical Inquiry*, 27, 174-200.
- Dixon, V. (ed.) (1990). *Lope de Vega, The Dog in the Manger*. Transl. by V. Dixon. Ottawa: Dovehouse Editions. Carleton Renaissance Plays in Translation 21.
- Faull, K.M. (2004). "Introduction". Faull, K.M. (ed.), *Translation and Culture*. Lewisburg; London: Bucknell University Press, 13-21.
- Fischer, S.L. (2009). *Reading Performance. Spanish Golden-Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*. Woodbridge: Boydell & Brewer (Tamesis).
- Foucault, M. [1964] (2004). "Les mots qui saignent". *L'Express*, 29, 21. Transl. by L. Venuti. In: Venuti, L. (ed.), *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London; New York: Routledge, 277.

- Johnston, D. (2007). "Interview with Laurence Boswell". Boyle, C.; Johnston, D. (eds), *The Spanish Golden Age in English. Perspectives on Performance*. London: Oberon, 148-54.
- Johnston, D. (2008). "Lope in Translation: Opening the Closed Book". Samson, A.W.; Thacker, J. (eds), *A Companion to Lope de Vega*. Woodbridge: Boydell & Brewer (Tamesis), 300-13.
- Koltès, B. (1988). *Shakespeare; Le Conte d'hiver*. Traduit par B. Koltès. Paris: Éditions de Minuit.
- Lassalle, J. (1982). "Du bon usage de la perte: Interview with Georges Banu". *théâtre/public*, 44 (Mar-Apr), 11-13.
- Maguin, J. (2003). "Review of *Oeuvres complètes, début et fin de partie*, by W. Shakespeare". *Cahiers Élisabéthains: A Biannual Journal of English Renaissance Studies*, 63 (Apr), 135-43.
- Marienstras, R. (1977). "La représentation et l'interprétation du texte". Bablet, D.; Jacquot, J. (eds), *Les voies de la création théâtrale*, 5. Paris: CNRS/Éditions du CNRS, 13-57.
- McGrath, D. (2007). "Interview with Jonathan Munby". Boyle, C.; Johnston, D. (eds), *The Spanish Golden Age in English: Perspectives on Performance*. London: Oberon, 133-40.
- Millon, M. (1975). "Entretien avec Peter Brook". *Travail théâtral*, 18-19 (Jan-Jun), 86-90.
- Pavis, P. (1985). "Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire". *New Theatre Quarterly*, 1(2), 208-12. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00001573>.
- Schleiermacher, F. (2004). "On the Different Methods of Translating". Transl. by S. Bernofsky. Venuti, L. (ed.), *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London; New York: Routledge, 43-63.
- Steiner, G. (1975). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Venuti, L. (ed.) (2004). *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London; New York: Routledge.
- Vilar, J. (1973). "La traduction des textes dramatiques". *Études de linguistique appliquée*, 12 (Oct-Dec), 39-49.
- Vilar, J. (1981). *Mémento du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*. Paris: Gallimard.
- Vincent, J.-P. (1974). *Timon d'Athènes*. Introduction et traduction par J.C. Carrière; notes par J.-P. Vincent. Paris: Centre International de Créations Théâtrales.
- Vitez, A. (1982). "Le devoir du traduire: Interview with Georges Banu". *théâtre/public*, 44 (Mar-Apr), 6-9.

Los cánones traductológicos y la puesta en escena: reflexiones desde las escenificaciones de la *comedia* áurea en Rusia

Veronika Ryjik

Franklin & Marshall College, USA

Abstract This article explores the concept of translation canon in Spanish Golden Age theater, focusing on its reception in Russia as a model for understanding how theatrical systems adopt and transform specific translation approaches. Through an analysis of Russian translations of Golden Age plays, the paper examines the dialectical relationship between translation strategies, stage practices, and canon formation. The study reveals how translation conventions, once established, influence theatrical interpretations and shape audience reception. This analysis provides a methodological framework that integrates translation studies with theater history, contributing to a broader understanding of Intercultural theatrical dialogue.

Keywords Golden Age theater. Translation canon. Russia. Stage performance. Intercultural reception.

Índice 1 Introducción. – 2 Canon, traducción y recepción: dinámicas en la adaptación teatral. – 3 El canon traductológico ruso de la *comedia* áurea. – 4 Estrategias de traducción y la praxis teatral. – 5 Del texto a las tablas: el poder del canon traductológico. – 6 El canon traductológico y sus contextos. – 7 Los métodos comparativos. – 8 Conclusiones.

1 Introducción

La traducción teatral se ha consolidado como un campo de estudio cada vez más dinámico, debido a la complejidad inherente que implica trasvasar un texto literario hacia su realización escénica en otra lengua y otro contexto cultural. Mientras que toda traducción supone el traslado de un texto de una lengua a otra, el hecho de que una traducción teatral tenga como destino final el escenario introduce una serie de condicionantes específicos que la transforman en un proceso multifacético con características propias. En el contexto de la representación, la traducción deja de ser un acto solitario de recreación textual para convertirse en un proceso colaborativo en el que intervienen múltiples agentes –directores, actores, escenógrafos, músicos y, en última instancia, el público– cuyas expectativas y convenciones culturales influyen decisivamente en la recepción y resignificación del texto traducido. Así pues, la traducción teatral no se reduce a un ejercicio lingüístico, sino que se configura como un proceso creativo condicionado tanto por las convenciones teatrales como por las exigencias de quienes darán vida a la obra en el escenario. Como señala Sirkku Aaltonen (2000, 1-9), se trata de una forma de *time-sharing*, en la que todos los participantes, desde el traductor hasta cada espectador, contribuyen a la creación de significado.

A partir de los trabajos de Patrice Pavis (1989; 1992) y Susan Bassnett (1985; 1990; 1991; 2002) de finales del siglo XX, los especialistas en traducción teatral han enfrentado la naturaleza dual del texto dramático –como obra literaria y como ‘partitura’ para la representación– planteando diversas perspectivas sobre la tensión inherente entre la fidelidad al original y lo que Bassnett (1985) denomina ‘performabilidad’. Este concepto subraya la dimensión viva del texto, que debe pensarse en función del cuerpo de los actores, la voz, el gesto, la temporalidad y la interacción con el público. En este sentido, la adaptación para la escena, defendida por algunos teóricos como práctica traductológica propia (Perteghella 2008, 52), pone de manifiesto la necesidad de ajustar el texto a su nuevo entorno cultural: «[t]he translation process always involves an effort to adjust [the source text] to the aesthetics of the receiving theatre and the social discourse of the target society» (Aaltonen 2000, 8). Estos ajustes pueden incluir la modulación del discurso, la adecuación de ritmos y convenciones poéticas y la negociación de valores y referencias culturales que, al desplazarse, adquieren nuevos significados en la cultura receptora. La complejidad de este proceso ha llevado a la proliferación de términos para describir la traducción teatral, como versión, adaptación, recreación o reescritura, reflejando la diversidad de enfoques y estrategias utilizadas (Brodie 2018, 3).

Si bien aún no existe una teoría definitiva y coherente de la traducción para el teatro, los enfoques teóricos de las últimas dos

décadas se han orientado decididamente hacia un estudio centrado en la representación.¹ Al enfatizar las necesidades del teatro y del público de la cultura meta, así como otros factores extratextuales que influyen en la configuración de una traducción, los proponentes de este enfoque han buscado trascender la dicotomía entre texto fuente y texto meta, cuestionando la propia noción de fidelidad al original. Así, por ejemplo, Katja Krebs sostiene que la naturaleza del teatro – que desde sus orígenes desestabiliza las nociones de autoría única y originalidad– imposibilita una distinción clara entre traducción y adaptación (2012, 45). En el ámbito de la traducción de la *comedia* áurea, han sido especialmente valiosas las contribuciones de David Johnston, quien concibe la traducción teatral no como una distorsión del original, sino como un proceso de resignificación cultural que redefine la experiencia teatral e integra la obra en nuevas tradiciones escénicas (Johnston 2008; 2011; 2013; 2015).

Dentro de este contexto teórico, el concepto de canon emerge como un elemento fundamental para articular un marco de análisis que permita examinar la relación entre estrategias traductológicas, prácticas escénicas y la evolución de la recepción de obras teatrales en distintos contextos culturales. En el caso de tradiciones dramáticas con una fuerte presencia internacional, como el teatro clásico español, estas dinámicas adquieren una especial relevancia, dado el papel central que juegan las traducciones en su difusión y reinterpretación escénica. Al fin y al cabo, la traducción, la puesta en escena y el canon existen en una relación dialéctica y son inseparables en los procesos de recepción del teatro clásico español en otras culturas. La traducción sin la perspectiva de la representación pierde su propósito teatral; la puesta en escena sin un texto traducido es imposible; y el canon, sin las traducciones y representaciones que lo alimenten y modifiquen, se volvería estático y perdería su relevancia. Este trabajo se centra en el concepto de canon de traducción en el ámbito del teatro del Siglo de Oro, analizando cómo las tradiciones de traducción han condicionado la recepción y representación de estas obras a lo largo del tiempo. Para ello, se tomará como punto de partida el caso de las traducciones rusas, no como un fenómeno aislado, sino como un modelo que permite reflexionar sobre la manera en que los sistemas teatrales adoptan, transforman y consolidan determinados modelos de traducción.

1 Véanse, entre otros, Baines, Marinetti, Perteghella 2011; Bigliuzzi, Kofler, Ambrosi 2013; Marinetti 2013; Krebs 2014; Johnston 2015; Brodie, Cole 2017; Brodie 2018. Para un repaso de las principales corrientes en los estudios sobre traducción teatral en los siglos XX y XXI, véase Morini 2022.

2 **Canon, traducción y recepción: dinámicas en la adaptación teatral**

El papel decisivo de la traducción para la consolidación de los cánones –críticos, escénicos, de imprenta, etc.– en la cultura receptora ha sido ampliamente estudiado.² En el caso de Rusia, las decisiones traductológicas han sido particularmente influyentes en la configuración del canon de la *comedia* áurea, determinando no solo qué obras se conocen y se representan, sino también cómo se interpretan y se valoran. Un caso paradigmático es *El maestro de danzar*, la segunda obra dramática española más representada en los escenarios rusos después de *El perro del hortelano*. *El maestro* se estrena en Rusia en 1946 gracias a la iniciativa de la traductora Tatiana Schépkina-Kupérnik, quien convence al director del Teatro del Ejército moscovita de llevarla a escena. La predilección de Schépkina-Kupérnik por esta comedia temprana de Lope de Vega no responde tanto a sus méritos literarios o dramáticos como a una visión personal y subjetiva de la cultura española que la traductora ve reflejada en la obra. Esta visión se forma durante su viaje a España a principios del siglo XX, según revelan sus memorias: «si Italia es el país de la canción, España es el país de la danza. Los cuerpos delgados y esbeltos de los españoles esconden un ritmo especial, ardiente, emocionante, dispuesto a brotar en cualquier momento» (2015, 447). La percepción romantizada del español apasionado, cuyo fervor irrumpe en danza a la menor provocación, influye no solo en la elección por parte de la traductora de una comedia desconocida pero centrada en el baile, sino también en la reescritura que ella hace de la obra. En su versión, Schépkina-Kupérnik se aleja del equilibrio entre lo cómico y lo lírico del original de Lope, inclinándose hacia un acentuado dramatismo caracterizado por pasiones intensas. Un ejemplo representativo de esta reconfiguración es la escena en la que Aldemaro, al solicitar un abrazo de Florela, provoca su indignación y, en un gesto de contrición, cae de rodillas ante ella. La dama, conmovida por las súplicas de su maestro, le extiende los brazos para alzarlo del suelo:

2 Véanse, entre muchos otros, los estudios seminales de Even-Zohar 1990; Lefevere 1992; Berman 1995; Hermans 1999; Venuti 2008.

Versión original:	Versión de Schépkina-Kupérnik:
FLORELA Álzate, ya te los doy, mas para alzarte no más.	FLORELA Te perdono Álzate para subir más...
ALDEMARO ¡Bien te engañé!	ALDEMARO ¡Ábreme tus brazos, no resistas tu destino!
FLORELA No me aprietes, basta que así me sujetes.	FLORELA No soy capaz de rechazarte. (Se abrazan)
ALDEMARO Agora en mi pecho estás. (2.2037-41)	ALDEMARO ¡Amor mío! FLORELA ¡Amor mío! ³ (Schépkina-Kupérnik 1962, 110)

Como se puede observar, lo que Lope concibe como un episodio cómico, en la versión rusa se transforma en un momento de alta carga emotiva, donde la tensión romántica entre los protagonistas se intensifica, reforzando así la percepción de un *pathos* exacerbado.

Esta reinterpretación del texto lopesco, fruto de la visión subjetiva de la traductora sobre la cultura española como un espacio de pasión y expresividad desbordante, contribuye a moldear los diferentes aspectos de la primera puesta en escena rusa de *El maestro de danzar*, desde la dirección y la actuación hasta el espacio sonoro y la coreografía, donde el baile emblemático de Aldemaro se define como «el bolero lleno de pasión».⁴ La versión profusamente emocional de la comedia que ofrece el montaje del Teatro del Ejército se ajusta perfectamente al horizonte de expectativas de los espectadores rusos de los años de la posguerra, que encuentran en el montaje un contraste reconfortante con la dureza de su realidad cotidiana. El enorme éxito de esta puesta en escena establece un precedente para futuras producciones no solo de esta sino también de otras comedias de Lope, contribuyendo así a la formación de un canon de representación que privilegia los aspectos más melodramáticos del teatro del Siglo de Oro español.⁵

A pesar de la riqueza de análisis que ofrece la traducción de Schépkina-Kupérnik –tanto en su dimensión retórica como en su papel en la canonización en Rusia de una obra poco conocida incluso en España– el presente estudio se centra en una dinámica más amplia: el concepto del *canon traductológico*, entendido como *la consolidación dentro de la cultura receptora de determinados modos y estrategias de traducción*. Este fenómeno, que implica la consagración de ciertas convenciones traductológicas a lo largo del tiempo, solo puede desarrollarse en contextos

3 Todas las traducciones del ruso son de la Autora.

4 Citamos la versión cinematográfica de esta producción, dirigida por Tatiana Lukashevich en 1952.

5 Para más información sobre esta puesta en escena, véase Ryjik 2019, 49-72.

culturales que cuentan con un corpus sustancial de traducciones y representaciones del teatro clásico español. Rusia representa un caso paradigmático en este sentido, con más de 60 obras dramáticas áureas traducidas al ruso hasta la fecha, muchas de ellas en múltiples versiones (Ryjik 2020). El estudio del caso ruso no solo resulta pertinente por el grado de consolidación de su canon traductológico, sino también porque permite trazar un modelo para comprender cómo las convenciones de traducción se configuran y evolucionan en respuesta a factores lingüísticos, ideológicos y culturales específicos. A su vez, este enfoque permite analizar de qué manera dichas convenciones pueden influir decisivamente en la trayectoria escénica de las obras, moldeando su recepción y su interpretación en la cultura meta.

3 El canon traductológico ruso de la *comedia* áurea

Si bien un buen número de *comedias* áureas se traduce al ruso durante el siglo XIX, estamos lejos de poder hablar de un canon traductológico, pues se trata de una época en que traductores individuales traducen autores y obras específicas, en muchos casos a partir de versiones existentes en francés o alemán, y sin seguir ningún modelo particular (Ryjik 2020). Además, los traductores decimonónicos se centran casi exclusivamente en el contenido de las obras, prestando poca atención a los aspectos formales del texto. Esto se debe a la dificultad inherente de trasladar el teatro clásico español al ruso, ya que ambos idiomas siguen sistemas de versificación distintos: mientras que en español predomina el isosilabismo, con una medida del verso fija, en ruso la métrica se rige por pies acentuales, donde la alternancia entre sílabas tónicas y átonas determina el ritmo. Por otra parte, la dramaturgia decimonónica rusa tiende hacia la homogeneidad métrica, en contraste con la rica polimetría característica de la *comedia* española. Puesto que la gran mayoría de las traducciones se realizan con vistas a puestas en escena específicas, algunos traductores optan por la prosa, mientras que otros eligen el verso blanco, utilizando el pentámetro yámbico, familiar para el oído ruso. Estas aproximaciones, aunque comprensibles, resultan en un sacrificio de la musicalidad y el dinamismo característicos del verso español, como puede observarse en la primera traducción rusa de *Fuente Ovejuna*, realizada en 1876 por el intelectual moscovita Serguéi Yúriev:

Versión original:

Mis cabellos, ¿no lo dicen?
¿No se ven aquí los golpes
la sangre y las señales?
¿Vosotros sois hombres nobles?
¿Vosotros, padres y deudos?
¿Vosotros, que no se os rompen
las entrañas de dolor,
de verme en tantos dolores?
Ovejas sois, bien lo dice
de Fuente Ovejuna el nombre.
(3.1752-61)

Versión de Yúriev:

Или не говорят вамъ о тиранствѣ
Вотъ эти волосы мои? Они
де растрепаны, оборваны и сбиты!
Или не говорятъ вамъ ничего
Вотъ эти отъ побоевъ тяжкихъ пятна,
И эта кровь, текущая по мнѣ?
Вы честные-ли люди? Вы отцы-ль?
И братья-ль? Чувство есть-ли въ васъ родства?
И внутренность не ломить вашу всю
Отъ боли внутренней моей? Вы овцы!⁶
(Yúriev 1877, 306-7)

La versión rusa reproduce el número de versos del original, pero introduce variaciones métricas y sintácticas que alteran significativamente su ritmo y tono. A diferencia del octosílabo español, cuya agilidad y dinamismo contribuyen a la urgencia y contundencia del monólogo de Laurencia, el pentámetro yámbico empleado por Yúriev crea un ritmo más pausado, ralentizando la intensidad del discurso y confiriéndole una gravedad distinta. Además, la estructura sintáctica de la traducción, con su tendencia a construcciones más extensas y a la reorganización del orden, genera una cadencia más discursiva y menos dinámica. Por ejemplo, el verso «¿Vosotros, que no se os rompen las entrañas de dolor?» se traduce como «И внутренность не ломит вашу всю от боли внутренней моей?» (¿Y vuestras entrañas no se rompen por completo por mi dolor interno?). Aquí se puede observar la introducción de vocablos adicionales –«por completo» e «interno»– que, aunque semánticamente adecuados, atenúan la inmediatez emocional del original. El efecto escénico de estos cambios es significativo. En la versión española, Laurencia irrumpe con una acusación airada, cuyo tempo rápido refuerza la intensidad de su indignación. En la traducción rusa, el ritmo más lento del pentámetro yámbico y la mayor densidad sintáctica transforman su discurso en un lamento solemne. Esta variación no solo modifica la prosodia del monólogo, sino que también reconfigura la manera en que el personaje es percibido por el público ruso, acentuando la gravedad de su discurso y reforzando el *pathos* de su imagen.

⁶ '¿O no os hablan de tiranía | estos cabellos míos? ¡Están | despeinados, rasgados y enmarañados! | ¿O no os dicen nada | estas marcas de golpes pesados, | y esta sangre que corre sobre mí? | ¿Sois personas honestas? ¿Sois padres? | ¿Y hermanos? ¿Tenéis algún sentido de parentesco? | ¿Y vuestras entrañas no se rompen por completo | por mi dolor interno? ¡Sois ovejas!'.

La situación cambia en el primer tercio del siglo XX, cuando el arte de la traducción literaria al ruso experimenta un impulso significativo. Este periodo ve la institucionalización de la práctica de la traducción literaria y la aparición de un gran número de excelentes versiones rusas de obras en diversos idiomas, incluyendo el español. Es en este contexto cuando se establece un canon traductológico para el teatro áureo. Los traductores de los años 1930 y 1940 buscan un equilibrio entre la fidelidad al contenido y la recreación de la riqueza formal del verso español, adaptándolo a las convenciones poéticas rusas. Su preocupación por preservar los rasgos estilísticos de la obra fuente parte de la premisa de que la forma y el contenido no son categorías separadas, sino que se determinan mutuamente, lo que los impulsa a trasladar no solo el significado, sino también la arquitectura métrica y los recursos retóricos del original con el mayor grado de precisión posible (Ryjik 2019, 74-6). Veamos como ejemplo un fragmento de la traducción de *El castigo sin venganza*, realizada por el traductor soviético Yuri Kornéyev para una edición en seis volúmenes de las *Obras escogidas* de Lope, publicada entre 1962 y 1965 con motivo del cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo:

Versión original:

Éste ha de ser un castigo
vuestro no más, porque valga
para que perdone el cielo
el rigor por la templanza.
Seré **padre** y no **marido**,
dando la justicia santa
a un **pecado** sin **vergüenza**
un **castigo** sin **venganza**.
(3.2842-9)

Versión de Kornéyev:

Это будет наказаньем,
чью безжалостность умерит
то, что ты сразишь виновных,
а не я предам их смерти.
Не как **муж**, но как **родитель**
я преступников подвергну
за **вину**, а не **обиду**
наказанью, а не **мщенью**.⁷
(Kornéyev 1962, 549-50)

Además de la equivalencia rítmica –el uso del tetrámetro trocaico para reproducir el octosílabo español– el traductor mantiene tanto la terminación llana de los versos lopescos como la distribución de las frases: en ambas versiones, una oración ocupa cuatro versos. También se puede apreciar su precisión al reproducir el ritmo acentual de los últimos cuatro versos, reforzado por la oposición de sustantivos: *padre-marido*, *pecado-vergüenza*, *castigo-venganza* (*муж-родитель*, *вину-обиду*, *наказанью-мщенью*). Finalmente, el traductor conserva parcialmente la rima asonante del original mediante la repetición

⁷ 'Éste ha de ser un castigo, | cuya crueldad será templada | porque tú [cielo] destruirás a los culpables | y no seré yo quien los entregue a la muerte. | No como marido, sino como padre, | someteré a los delincuentes, | por su culpa, y no por el agravio, | a un castigo, y no la venganza.'

de la vocal 'e' en *умерит, смерти, подвергну и мщенью*, aunque este recurso no existe en la poesía rusa y resultaría imperceptible para el espectador. En términos de arquitectura estrófica de la obra en su conjunto, Kornéyev, al igual que sus contemporáneos, sigue fielmente la estructura métrica del texto fuente: traduce redondillas por redondillas, silvas por silvas y sonetos por sonetos, respetando la sucesión de rimas y los cambios rítmicos.⁸ Si recordamos que el teatro clásico ruso tiende a mantener un patrón métrico más uniforme que el español, podemos afirmar que la estrategia que caracteriza el canon traductológico en materia de versificación corresponde a lo que Lawrence Venuti denomina 'extranjerización': la preservación deliberada de los rasgos distintivos del texto fuente, manteniendo elementos lingüísticos y culturales que pueden resultar extraños o poco familiares para los receptores de la cultura meta (Venuti 2008, 1-34). Esta tendencia extranjerizante se extiende también a los ámbitos semántico y léxico: se busca una cierta exotización de los textos rusos de las *comedias*, lograda mediante la arcaización del lenguaje y la elevación del registro. En el fragmento citado, por ejemplo, las siguientes palabras no forman parte del lenguaje cotidiano, sino que pertenecen al estilo elevado del discurso poético ruso: *сразишь* 'destruirás', *предам* 'entregaré', *подвергну* 'someteré' y *мщенью* 'venganza'. En resumen, podemos suponer que la distancia deliberada con respecto al habla cotidiana, característica de las traducciones de las *comedias* en la primera mitad del siglo XX, responde al objetivo de recrear en el espectador ruso un efecto equivalente al que los versos de Lope y Calderón habrían producido en los españoles de las décadas de 1930, 1940 y 1950: el de un texto poético elaborado, con resonancias históricas y un marcado carácter literario.

Hemos esbozado hasta aquí la trayectoria histórica del canon traductológico ruso del teatro áureo. Aunque se trata de un caso relativamente excepcional –tanto por la existencia de un canon bien definido como por la popularidad de la *comedia* en los escenarios rusos– su estudio ofrece un modelo para reflexionar sobre los posibles enfoques metodológicos en el análisis de los cánones traductológicos del teatro clásico español. En el contexto actual, marcado por la globalización y los avances tecnológicos, el acceso a este repertorio teatral desde diversas culturas es cada vez más amplio. Por consiguiente, es razonable anticipar que el número de traducciones a otras lenguas continúe en expansión, lo que plantea nuevas oportunidades y desafíos para la investigación en este ámbito. A continuación, proponemos algunas líneas generales para su estudio.

⁸ Para un estudio de diferentes traducciones rusas de *El castigo sin venganza*, véase Ryjik 2010; 2016.

4 Estrategias de traducción y la praxis teatral

Al estudiar los cánones traductológicos del teatro clásico español, es fundamental ver cómo las estrategias de traducción se configuran y evolucionan en relación con las convenciones teatrales de la cultura receptora. En Rusia, la historia de las traducciones de la *comedia* está íntimamente ligada a la trayectoria de su puesta en escena y a la evolución de las prácticas escénicas nacionales. Como se ha mencionado anteriormente, la mayoría de las traducciones decimonónicas se hacen por encargo de teatros específicos y, con frecuencia, nuevas obras o versiones son comisionadas por actores o actrices para sus funciones de homenaje en el teatro. Esta vinculación con la representación explica la tendencia a la domesticación métrica, ya que los traductores consideran el horizonte de expectativas no tanto de los lectores, sino del público teatral ruso, acostumbrado a ver obras en prosa o en verso homogéneo. Para comprender el contexto dramático más amplio del siglo XIX, basta con ver las cuatro obras de teatro más emblemáticas de la primera mitad del siglo, el llamado Siglo de Oro de la literatura rusa: *El mal de la razón* de Aleksandr Griboyédov (1823), escrito en verso libre yámbico rimado; *Borís Godúnov* de Aleksandr Pushkin (1825), en pentámetro yámbico no rimado, *El baile de máscaras* de Mijaíl Lérmontov (1835), en verso libre yámbico rimado; y *El inspector* de Nikolái Gógol (1836), en prosa. En este contexto, la elección del pentámetro yámbico por parte de Serguéi Yúriev para su traducción de *Fuente Ovejuna* en 1876, por pesada que pueda resultar a oídos contemporáneos, responde a un paradigma estilístico dominante.

Sin embargo, el horizonte de expectativas del público ruso empieza a cambiar durante el primer tercio del siglo XX, el periodo conocido como la Edad de Plata de la poesía rusa. Durante este tiempo, grandes poetas como Marina Tsvetáyeva, Nikolái Gumiliov, Anna Ajmátova, Vladímir Mayakovski, Borís Pasternak y muchos otros renuevan el lenguaje poético ruso a través de la experimentación métrica y formal. Su objetivo común es transformar la poesía rusa mediante la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas, experimentando con nuevas estructuras rítmicas, expandiendo el vocabulario literario y reconfigurando los patrones sintácticos tradicionales. En el teatro, esta innovación se traduce en un mayor dinamismo escénico y en la adopción de métricas no convencionales. Por ejemplo, *Gondla* de Gumiliov (1916) está escrita en anapesto, un metro nunca antes utilizado en el teatro ruso, mientras que *Chinche* de Mayakovski (1928) combina prosa con poesía de métrica irregular, como el resto de la obra poética del gran futurista ruso. En este nuevo contexto estético, las versiones polimétricas del teatro clásico español, que en otro momento quizá hubieran resultado extrañas para el público ruso, encuentran un terreno más propicio para su recepción.

El caso de *El maestro de danzar* ofrece un buen ejemplo del impacto que la praxis teatral de la cultura meta ejerce sobre lo que Antoine Berman denomina «l'horizon traductif», o «l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui 'déterminent' le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur» (1995, 79). Schépkina-Kupérnik realiza dos versiones rusas del texto lopesco: una *traducción dramática*, publicada para ser leída, y una *traducción teatral*, concebida específicamente para la representación escénica.⁹ Las diferencias entre ambas versiones revelan el modo en que las exigencias de la escena condicionan las decisiones traductológicas, como puede observarse en el fragmento donde Aldemaro revela su verdadera identidad a Florela:

Versión original:

'La guitarra te lo diga'.
Soy caballero, señora,
y para perderme ansí,
desde Italia vine aquí,
que vengo de Italia agora
A la fama de estas fiestas
de Lerín vine a correr,
donde me abrasaste ayer
y toda el alma me cuestas.
Dite en premio aquel espejo,
que te ha servido de aviso
como la fuente a Narciso,
aunque con mejor consejo.
Para entrar aquí, he tenido
la industria que viste ayer,
que un soldado había de hacer
un hecho tan atrevido.
(2.1284-1305)

Traducción dramática:

'Пусть скажет за меня гитара!'
Я дворянин, и род наш старый
известен нашей всей стране.
Я долго странствовал, далеко.
От итальянских берегов
вернулся я под отчий кров,
в родной Лерин, по воле рока.
Желая праздник увидеть,
приехал я вчера в Туделу
затем, чтоб увидеть Флорелу
и сердце ей навек отдать!
Тебе на играх, преклоненный,
вручил я зеркало, как приз.
Взгляни в него ты, как Нарцисс
глядел в ручей, собой плененный!
Но знай: прекраснее вдвойне,
Флорела, образ тот, который
Твои увидеть могут взоры
В его хрустальной глубине.
В его хрустальной глубине.

Traducción teatral:

Скажет пусть моя гитара,
в звуках полных страсти жара
все, чего не знаешь ты.
Скажет пусть моя гитара,
что зовусь я Альдемаро,
что стоит мой замок старый
близ Лирина на скалах.
что мой род тебя достоин,
что во Фландрии как воин
отличался я боях.
Скажет пусть моя гитара,
Что внезапнее пожара
Охватила сердце страсть.
Став на время самозванцем,
Обучать решил я танцам,
Чтобы в дом к тебе попасть.¹⁰
(*Uchítel* 1952, s.p.)

⁹ Usamos la terminología de Aaltonen (2000, 4). Susan Bassnett (2002, 123-35) denomina estos dos tipos de traducción como *reader-oriented* y *performance-oriented*.

¹⁰ 'Que diga mi guitarra, | con sonos llenos de pasión ardiente, | todo aquello que tú ignoras. | Que diga mi guitarra, | que mi nombre es Aldemaro, | que se alza mi castillo viejo | cerca de Lerín, en los montes, | que mi linaje es digno de ti, | que en Flandes, como soldado, | me distinguí en las batallas. | Que diga mi guitarra, | que, más súbita que el fuego, | la pasión dominó mi corazón. | Siendo impostor por un tiempo, | decidí enseñar las danzas | para entrar en tu casa'.

Тобой пленился я мгновенно.
Всегда я смелым был бойцом,
И вот, чтоб к вам проникнуть
в дом,
Прибег я к хитрости военной.¹¹
(Schépkina-Kupérnik 1962, 73-4)

En primer lugar, cabe destacar el cambio métrico. En la traducción *dramática* las redondillas del original se trasladan con el tetrámetro yámbico, el equivalente habitual de los metros octosílabos en las versiones rusas. En la versión *teatral*, sin embargo, se usa el tetrámetro trocaico, que proporciona un ritmo más ágil y ligero, más adecuado para la expresividad del montaje teatral. Además, la versión escénica elimina detalles que puedan exigir aclaraciones adicionales, como la referencia mitológica. La musicalidad del fragmento se intensifica mediante la repetición del verso inicial, «Скажет пусть моя гитара», (La guitarra te lo diga), que confiere al texto ruso un aire de serenata y refuerza su potencial escénico. En pocas palabras, la versión teatral se adapta a las exigencias de la representación, priorizando la fluidez, el ritmo y la inmediatez de la comprensión sobre la fidelidad literal al texto fuente. Esta transformación demuestra cómo el horizonte traductológico de Schépkina-Kupérnik se ve condicionado por las exigencias prácticas y estéticas del ámbito teatral.¹² La dialéctica entre texto original y práctica escénica no opera, sin embargo, en una sola dirección, como veremos a continuación.

5 Del texto a las tablas: el poder del canon traductológico

Además de estudiar la influencia de las convenciones teatrales en la configuración de los cánones traductológicos, es necesario examinar el proceso inverso: cómo las estrategias de traducción, una vez establecidas y aceptadas, pueden moldear las futuras puestas en escena. Este fenómeno se manifiesta, por ejemplo, en el tratamiento de los aspectos retóricos característicos del teatro del Siglo de Oro

¹¹ 'Que diga mi guitarra, | soy caballero y mi viejo linaje | es conocido en todo el país. | He viajado mucho, lejos. | Desde las orillas italianas | regresé a la casa paterna, | a Lerín, por voluntad del destino. | Deseando ver las fiestas, | ayer vine a Tudela para ver a Florela | y entregarle el alma para siempre. | En los juegos, de rodillas, | te di un espejo como premio. | ¡Míralo igual que Narciso | miraba la fuente, preso de sí! | Pero sé: es doblemente bella, | Florela, aquella imagen que | tus ojos pueden ver | en su fondo cristalino. | Siempre fui un soldado valiente, | así que para entrar en tu casa | usé la industria militar'.

¹² Para un estudio más detallado de esta traducción, véase Ryjik 2019, 84-91.

y en el impacto que las soluciones traductológicas ejercen sobre la representación. La métrica constituye, sin duda, el desafío más evidente, por lo cual resulta esencial examinar cómo los traductores abordan la polimetría del teatro áureo en lenguas con otros sistemas métricos y cómo sus decisiones afectan la performatividad del texto en escena. Para ilustrarlo con mayor detalle, nos centraremos de nuevo en el caso ruso.

Como hemos señalado anteriormente, los traductores rusos que en las décadas de 1930 y 1940 establecen el canon de traducción de las obras dramáticas áureas implementan un riguroso sistema de equivalencias en los ámbitos métrico, sintáctico y léxico, con el fin de reproducir fielmente la arquitectura estrófica del original. Algunos, como Mijaíl Lozinsky -la figura más influyente en la consolidación de este canon- llegan incluso a defender el principio de 'equilinealidad', es decir, la reproducción exacta del número de versos del original en la traducción. Si bien no todos los traductores adoptan este principio, existe un amplio consenso sobre la necesidad de mantener las correspondencias formales, preservando tanto las formas estróficas específicas como sus patrones de rima característicos. En la práctica, el pentámetro yámbico se reserva para los sonetos, ya que es el verso tradicionalmente empleado en la poesía rusa para esta forma. En cuanto al romance y las redondillas, se opta por el tetrametro yámbico -uno de los metros más frecuentes en la poesía rusa y equivalente aproximado del eneasílabo castellano- o por el tetrametro trocaico, que reproduce con mayor precisión la cadencia del octosílabo español. La dimensión performativa de estas elecciones métricas resulta fundamental para comprender su impacto en la recepción: el efecto sonoro del tetrametro trocaico difiere marcadamente del que produce el pentámetro yámbico del teatro de Pushkin o la prosa del teatro de Chéjov u Ostrovski. Mientras que el pentámetro yámbico crea un ritmo grave y solemne, el tetrametro trocaico genera una sensación de mayor rapidez, contrastando con el tempo al que los espectadores del teatro clásico ruso están acostumbrados. No es casualidad que en las reseñas de los montajes rusos del teatro del Siglo de Oro abunden referencia al ritmo «arrebataado», «impetuoso» o «vertiginoso» de la acción (Ryjik 2019, 30).

La concepción del teatro clásico español como manifestación de una acción frenética ha llevado a que en las puestas en escena se eliminen partes del texto que pudieran frenar ese torbellino que, para el público ruso, caracteriza la *comedia* áurea. Veamos, a modo de ejemplo, la reducción del monólogo de Teodoro en la versión cinematográfica rusa de *El perro del hortelano* (1977), dirigida por Yan Frid y basada en la traducción de Lozinski:

¿Hay desdicha semejante?
¿Hay resolución tan breve?
¿Hay mudanza tan notable?
¿Estos eran los intentos
que tuve? ¡Oh, sol abrasadme
las alas con que subí
(pues vuestro rayo deshace
las más atrevidas plumas)
a la belleza de un ángel!
Cayó Diana en su error.
¡Oh, qué mal hice en fiarme
de una palabra amorosa!
¡Ay! ¿Cómo entre desiguales
mal se concierta el amor!
Pero ¿es mucho que me engañen
aquellos ojos a mí,
si pudieran ser bastantes
a hacer engaños a Ulises?
De nadie puedo quejarme
sino de mí, pero en fin,
¿qué pierdo cuando me falte?
Haré cuenta que he tenido
algún accidente grave,
y que mientras me duró,
imaginé disparates.
No más; despedíos de ser,
oh pensamiento arrogante,
conde de Belflor; volved
la proa a la antigua margen;
queramos nuestra Marcela;
para vos Marcela baste.
Señoras busquen señores;
que amor se engendra de iguales;
y pues en aire [nacisteis],
quedad convertido en aire;
que donde méritos faltan,
los que piensan subir, caen.
(2.1687-1723)

¿Quién ha conocido tal desgracia?
¿Quién ha visto una decisión más caprichosa?
¿Quién ha sentido más inconstancia?
¡Estos eran mis intentos!

Quise volar. Oh, pero en vano
me fie de una palabra amorosa.
Desde hace tiempo se sabe: ¡entre desiguales
el amor no sobrevive!

Despídete de la esperanza y vuelve

la vela a la antigua margen.
Quiere, como antes, a Marcela,
para ti Marcela baste.
Condesas busquen marqueses;
el amor prefiere a los iguales.

Si bien la condensación textual es una práctica habitual en la mayoría de las adaptaciones contemporáneas del teatro clásico, resulta significativo que la película rusa, pese a las reducciones, tenga una duración superior a las versiones escénicas de esta comedia realizadas por directores españoles como Pilar Miró, Eduardo Vasco o Helena Pimenta. Esta aparente paradoja se explica por la naturaleza del telefilme como musical, donde la supresión de fragmentos del texto se ve compensada por la inclusión de números musicales. No es casualidad que la música seleccionada para la película –con abundantes tarantelas de tempo *prestissimo*– contribuya a su vez

a intensificar ese ritmo acelerado que, gracias a las traducciones canónicas, se ha asociado en Rusia con el universo de la *comedia áurea*.¹³

El fenómeno de la traducción canónica como fuerza modeladora de la escena puede observarse también en el caso de *El maestro de danzar*. Gracias al extraordinario éxito de la primera representación moscovita de la comedia, la versión escénica de Schépkina-Kupérnik se convierte en la traducción de referencia de la obra que hasta hoy es considerada por el público ruso «una de las obras maestras más emblemáticas de la dramaturgia universal» («Uchítel tántsev» 2018, s.p.). Conviene señalar, sin embargo, que la tendencia de los traductores rusos de las décadas de 1930 y 1940 a arcaizar y elevar el registro lingüístico provoca que, ochenta años después, el texto de Schépkina-Kupérnik, al igual que otras versiones canónicas de *comedias áureas*, resulte estilísticamente anticuado. Muchos de los términos empleados han caído en desuso y no son reconocibles para el público ruso contemporáneo. A pesar de ello, cuando en 2004 el director del Teatro Mossovet de Moscú decide reemplazar la traducción canónica con una versión modernizada en prosa, los críticos lo censuran por transformar los versos del «original» (¿de Lope? ¿de Schépkina-Kupérnik?) en una prosa «banal», «despreciable en todos los sentidos» y «carente de vida», produciendo un *Maestro de danzar* que, en su opinión, ha sido despojado de su esencia (Ryjik 2019, 221-2). Estas reacciones ilustran la compleja dinámica entre tradición e innovación en la traducción teatral, donde una traducción canónica puede trascender su función inicial de puente intercultural para convertirse en un monumento literario por derecho propio, generando una tensión fascinante entre fidelidad histórica, expectativas culturales y la necesidad de renovación artística y condicionando no solo futuras traducciones, sino también las decisiones creativas de directores y la recepción del público. No es casualidad que la mayoría de las adaptaciones contemporáneas rusas del teatro áureo sigan recurriendo a las traducciones canónicas, incluso en producciones de carácter experimental. Así ocurre, por ejemplo, con *El maestro de danzar* montado en el Teatro Globus de Novosibírsk en 2018: aunque concebido según su director en estilo «disco-funk», el montaje mantiene la traducción clásica de Schépkina-Kupérnik (Kolganova 2018, s.p.). Se trata de un fenómeno que podríamos denominar *la tiranía del canon*, en la que las estrategias traductológicas cristalizadas en un periodo determinado adquieren una autoridad inamovible, definiendo no solo la recepción de la obra en la cultura meta, sino también las posibilidades de su renovación artística.

13 Sobre el uso de la música en la película, véase Ryjik 2018.

6 El canon traductológico y sus contextos

Otro aspecto fundamental para el análisis de los cánones traductológicos del teatro del Siglo de Oro es el papel que desempeñan los diversos factores culturales, ideológicos y estéticos en la configuración de determinadas estrategias de traducción. Hemos examinado cómo la transformación de la lengua poética rusa durante la Edad de Plata repercute significativamente en el ámbito de la traducción literaria. Otra influencia determinante proviene del formalismo ruso, una corriente teórica que surge durante la Primera Guerra Mundial y alcanza su apogeo en la década de 1920. Su énfasis en la forma como núcleo del significado literario lleva a los traductores a prestar una especial atención a la métrica, la rima y otros aspectos formales del texto original, procurando recrearlos en ruso con el mayor grado de fidelidad posible. Esta perspectiva traductológica, que valora la fidelidad a los rasgos estilísticos del texto fuente por encima de una mera equivalencia comunicativa, favorece estrategias de traducción extranjerizantes, consolidando un canon que busca preservar la polimetría característica de la comedia áurea.

Más allá de los factores puramente literarios y lingüísticos, es imprescindible considerar el contexto sociopolítico en el que se desarrollan las estrategias traductológicas. El auge de la traducción y escenificación de las comedias españolas en Rusia ocurre durante las décadas de 1930 y 1940, coincidiendo con el régimen del terror estalinista, al que obras como *El perro del hortelano*, *La viuda valenciana* y *El maestro de danzar* ofrecen un contraste radical. El modelo de escenificación que se consolida en estos tiempos enfatiza el carácter festivo, ligero y exótico del teatro áureo, aspectos que resuenan con las necesidades emocionales del público ruso. La representación idealizada y exotizada de la España del Siglo de Oro cumple una función compleja en el contexto soviético. Por un lado, ofrece a los espectadores una vía de escape temporal de su realidad opresiva, transportándolos a un mundo remoto y desconectado de su vida cotidiana. Por otro lado, esta misma 'otredad' permite una forma sutil de resistencia cultural. Al presentar un universo donde prevalecen valores como la felicidad y la libertad individual, las puestas en escena de las comedias áureas reafirman frente al régimen los valores básicos humanos que este niega sistemáticamente a sus ciudadanos (Ryjik 2019, 122-33). En otras palabras, el ambiente extranjero, exótico de los montajes del teatro clásico español ofrece no sólo la posibilidad de una evasión estética, sino también un espacio menos peligroso para resistir la opresión del Estado. Dentro de este marco, se entiende mejor la marcada tendencia hacia la extranjerización –tanto en la métrica como en el campo semántico– en las traducciones canónicas rusas de las *comedias* españolas. En otras

palabras, la alteridad del texto meta en este caso no solo responde a una tradición literaria y escénica local, sino que también refuerza la percepción del teatro español como un objeto estético distante, inscrito en un espacio-tiempo ajeno a las realidades cotidianas soviéticas.

Así pues, el caso ruso demuestra que el análisis de los cánones traductológicos no puede limitarse a consideraciones puramente lingüísticas o literarias, sino que debe integrar una comprensión profunda de los contextos históricos, políticos y culturales en los que se desarrollan las prácticas traductoras. Las estrategias de traducción emergen así no como decisiones aisladas de carácter técnico, sino como complejas negociaciones entre sistemas literarios, condicionamientos institucionales e imperativos socioculturales, que en su conjunto determinan tanto la recepción inmediata como la pervivencia a largo plazo de las obras en la cultura receptora. La consolidación del canon traductológico ruso del teatro áureo durante el periodo estalinista revela, además, otra dimensión significativa de este fenómeno: su capacidad para cristalizar, en un momento histórico determinado, formatos estéticos que posteriormente adquieren una autoridad normativa que trasciende las circunstancias de su origen. Aunque las condiciones socioculturales que propiciaron la adopción de estrategias específicas de extranjerización hayan desaparecido hace décadas, la persistencia de este modelo traductológico en la Rusia contemporánea evidencia cómo los cánones, una vez establecidos, tienden a perpetuarse a través de las prácticas culturales que refuerzan su autoridad.

7 Los métodos comparativos

Finalmente, para apreciar la complejidad y diversidad de los cánones traductológicos del teatro áureo, es fundamental adoptar un enfoque comparativo que nos permita analizar y contrastar las estrategias empleadas en diferentes culturas receptoras. El caso ruso constituye un punto de referencia valioso pero debe situarse en un marco más amplio de análisis transcultural para comprender las dinámicas específicas que configuran los diferentes modelos de apropiación del teatro clásico español. Una comparación interesante puede establecerse con el ámbito anglófono, donde también existe un corpus significativo de traducciones del teatro clásico español, gracias a la labor de traductores individuales y a iniciativas colectivas como *Out of the Wings* en Inglaterra y *Diversifying the Classics* en Estados Unidos. Si nos centramos en la cuestión de la métrica, observamos que las dos culturas han adoptado diversas estrategias que han impactado directamente en la forma en que las obras son representadas en el escenario. En contraste con la tendencia

extranjerizante que caracteriza al canon ruso, en las traducciones de la comedia al inglés ha predominado una tendencia hacia la domesticación. Esta orientación se refleja en el uso del pentámetro yámbico shakespeariano en algunos casos, en la simplificación de formas métricas complejas para hacerlas más accesibles al espectador anglófono en otros, y en una aproximación general más flexible que prioriza la teatralidad y la comunicación inmediata con el público contemporáneo sobre la fidelidad estricta a las estructuras métricas del original español (Thacker 2020). Otra comparación valiosa es la del ámbito italiano, donde el problema de la métrica ha sido debatido por especialistas como Fausta Antonucci (2007; 2009). La traducción de la polimetría áurea al italiano plantea un conjunto de desafíos distintos, pues la similitud estructural entre ambas lenguas facilita ciertas equivalencias métricas, pero al mismo tiempo exige una mayor adaptación en términos de ritmo escénico y fluidez sintáctica.

La adopción de una metodología comparativa que considere la relación entre las estrategias de traducción y la puesta en escena ofrece múltiples ventajas para la comprensión de cómo el teatro clásico español se transforma y se reinterpreta en diferentes contextos culturales. Este enfoque nos permite:

1. Descubrir patrones y tendencias comunes: identificar cómo distintas culturas receptoras afrontan desafíos similares y desarrollan soluciones específicas, condicionadas por sus propias tradiciones poéticas y teatrales, así como por las expectativas de su público.
2. Explorar la influencia del contexto: profundizar en la comprensión de los procesos de adaptación y recreación del teatro áureo al analizar cómo los factores lingüísticos, históricos y socioculturales moldean las estrategias de traducción y las convenciones escénicas.
3. Enriquecer la teoría de la traducción teatral: informar futuras prácticas y contribuir al desarrollo de modelos de análisis más integrales aportando nuevas perspectivas y reflexiones.
4. Fomentar el diálogo intercultural: conectar a investigadores y profesionales del teatro de distintas tradiciones, promoviendo colaboraciones transnacionales que amplíen y enriquezcan la investigación del teatro clásico español y sus adaptaciones contemporáneas.

En última instancia, el estudio comparativo de los cánones de traducción no solo permite entender cómo el teatro del Siglo de Oro se ha integrado en diferentes sistemas teatrales, sino que también abre nuevas vías para su revalorización y difusión internacional en el siglo XXI.

8 Conclusiones

El estudio de los cánones traductológicos del teatro clásico español nos permite constatar que la traducción teatral no constituye un proceso unidireccional ni puramente lingüístico, sino que implica una dinámica compleja de retroalimentación constante entre el texto, los marcos socioculturales, las expectativas del público y las prácticas escénicas de la sociedad receptora. Como hemos podido observar en el caso ruso, las estrategias que configuran el canon de traducción de la *comedia* española responden tanto a criterios lingüísticos y estéticos particulares como a las convenciones teatrales nacionales y a las circunstancias históricas y sociopolíticas concretas. La consolidación de estas estrategias en un canon estable ha condicionado, a su vez, las interpretaciones escénicas de las obras y ha contribuido decisivamente a configurar la imagen del teatro clásico español en la cultura rusa durante casi un siglo. Más allá del caso específico de Rusia, este estudio ha pretendido ofrecer un modelo metodológico que pueda aplicarse a diferentes contextos culturales y lingüísticos, contribuyendo a una comprensión más amplia de cómo las obras clásicas se transforman al atravesar fronteras lingüísticas y teatrales. Analizar la interrelación entre traducción, puesta en escena y procesos de canonización permite formular preguntas fundamentales sobre el papel de la traducción en la circulación y adaptación del teatro clásico español: ¿Cómo influyen las prácticas teatrales y las expectativas del público local en la configuración de estrategias de traducción específicas? ¿De qué manera las condiciones históricas y culturales determinan la recepción y adaptación de las obras clásicas? ¿Cómo pueden las traducciones contribuir a la renovación o revitalización de los cánones teatrales en distintas culturas? Estas cuestiones subrayan la necesidad de adoptar enfoques metodológicos que integren el estudio de la traducción con la historia del teatro y la recepción escénica, así como una perspectiva comparada que trascienda el análisis de casos particulares para avanzar hacia una comprensión más sistemática de estos procesos.

En última instancia, el estudio de la traducción teatral no solo nos permite entender mejor los mecanismos de apropiación y resignificación cultural, sino que también nos invita a reflexionar sobre el papel que la traducción y la adaptación teatral juegan en la construcción de un diálogo intercultural más profundo. En un mundo cada vez más interconectado y, al mismo tiempo, más polarizado, este estudio adquiere una relevancia crucial, ya que la traducción sigue siendo uno de los principales medios a través de los cuales las culturas se encuentran, se redefinen mutuamente y expanden sus horizontes teatrales y conceptuales. En particular, la traducción de la *comedia* áurea no solo permite preservar y difundir el patrimonio dramático, sino que también facilita diálogos interculturales en

torno a valores, experiencias y visiones del mundo que, a pesar de su distancia histórica y geográfica, continúan cautivando a los espectadores contemporáneos. Su estudio, por tanto, trasciende el análisis del pasado y contribuye activamente a la constante renovación de nuestra relación con la tradición dramática.

Bibliografía

- Aaltonen, S. (2000). *Time Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters. Topics in Translation 17.
- Antonucci, F. (2007). «Tradurre *La vida es sueño* oggi: alcune riflessioni, alcune proposte». *Quaderni del Dipartimento di Letterature Comparate dell'Università degli Studi di Roma Tre*, 3, 165-80.
- Antonucci, F. (2009). «I testi del teatro classico spagnolo in Italia». *Nuova informazione bibliografica*, 1, 105-17. <http://doi.org/10.1448/29075>.
- Baines, R.; Marinetti, C.; Perteghella, M. (eds) (2011). *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230294608>.
- Bassnett, S. (1985). «Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts». Hermans, T. (ed.), *The Manipulation of Literature*. London; New York: Croom Helm; St Martin's, 87-102.
- Bassnett, S. (1990). «Translating for the Theatre-Textual Complexities». *Essays in Poetics*, 15(1), 71-83.
- Bassnett, S. (1991). «Translating for the Theatre: The Case Against Performability». *Languages and Cultures in Translation Theories*, 4(1), 99-111. <https://doi.org/10.7202/037084ar>.
- Bassnett, S. (2002). *Translation Studies*. 3rd ed. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203488232>.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Éditions Gallimard. <https://doi.org/10.7202/1065008ar>.
- Bigliazzi, S.; Kofler, P.; Ambrosi, P. (eds) (2013). *Theatre Translation in Performance*. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203073506>.
- Brodie, G. (2018). *The Translator on Stage*. New York: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501322143>.
- Brodie, G.; Cole, E. (eds) (2017). *Adapting Translation for the Stage*. Oxon; New York: Routledge. *Advances in Theatre and Performance Studies*. <https://doi.org/10.4324/9781315436814>.
- Even-Zohar, I. (1990). «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem». *Poetics Today*, 11, 45-51. <https://doi.org/10.2307/1772668>.
- Hermans, T. (1999). *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429285783>.
- Johnston, D. (2008). «Lope in Translation: Opening the Closed Book». Samson, A.; Thacker, J. (eds), *A Companion to Lope de Vega*. Woodbridge; Rochester (NY): Tamesis, 300-14. <https://doi.org/10.1017/9781800105324>.
- Johnston, D. (2011). «Metaphor and Metonymy: The Translator-Practitioner's Visibility». Baines, R.; Marinetti, C.; Perteghella, M. (eds), *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Palgrave Macmillan, 11-30. <https://doi.org/10.1057/9780230294608>.

- Johnston, D. (2013). «Professing Translation: The Acts-in-between». *Target: International Journal of Translation Studies*, 25(3), 365-84. <https://doi.org/10.1075/target.25.3.04joh>.
- Johnston, D. (2015). *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age: A Story of Chance and Transformation*. London: Oberon Books. <https://doi.org/10.1080/10486801.2015.1070059>.
- Kolganova, Y. Колганова, Юлия (2018). «Иван Орлов: мы пригласим зрителей на свадьбу в стиле испанской эпохи возрождения (Iván Orlov: invitaremos a los espectadores a una boda al estilo de la época del Renacimiento español)». *Globus*, 17 de septiembre. <https://www.globus-nsk.ru/media/detail/ivan-orlov-my-priglasim-zriteley-na-svadbu-v-stile-ispanskoy-epokhi-vozrozhdeniya/>.
- Kornéyev, Y. Корнеев Юрий (trad.) (1962). *Nakazanie – ne mschenie* Наказание – не мщение (El castigo no es venganza). Tomashevski, N. (ed.), *Obras escogidas de Lope de Vega*, vol. 1. Moscú: Iskusstvo, 439-556.
- Krebs, K. (2012). «Translation and Adaptation: Two Sides of an Ideological Coin». Raw, L. (ed.), *Translation, Adaptation and Transformation*. London; New York: Bloomsbury T&T Clark, 42-53.
- Krebs, K. (ed.) (2014). *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203405543>.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Marinetti, C. (2013). «Translation and Theatre: From Performance to Performativity». *Target: International Journal of Translation Studies*, 25(3), 307-20. <https://doi.org/10.1075/target.25.3.01mar>.
- Morini, M. (2022). *Theatre Translation: Theory and Practice*. London; New York: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781350195653>.
- Pavis, P. (1989). «Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre». Kruger, L. (trad.), Scolnicov, H.; Holland, P. (eds), *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 25-44.
- Pavis, P. (1992). *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203359334>.
- Perteghella, M. (2008). «Adaptation: 'Bastard Child' or Critique? Putting Terminology Centre Stage». *The Journal of Romance Studies*, 8(3), 51-65. <https://doi.org/10.3167/jrs.2008.080305>.
- Ryjik, V. (2010). «Traduttore, traditore!: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega en Rusia», en «'Rompa con dulces números el canto': homenaje a Antonio Carreño», *Rilce*, 26(1), 187-201. <https://doi.org/10.15581/008.26.4712>.
- Ryjik, V. (2016). «El hábito que hace al monje: *El castigo sin venganza* en Rusia y la problemática de la traducción de los títulos». *Symposium*, 70(4), 208-18. <https://doi.org/10.1080/00397709.2016.1242363>.
- Ryjik, V. (2018). «Lope de Vega aligerado: el uso de la música en la teleadaptación soviética de *El perro del hortelano*». *Anuario Lope de Vega*, 24, 94-118. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.248>.
- Ryjik, V. (2019). «'La bella España': el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954877850>.
- Ryjik, V. (2020). «Los vaivenes del canon: traducción y puesta en escena de la comedia áurea en Rusia». Presotto, M.; Maggi, E.; Dematté, C. (eds), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 117-35. Biblioteca di Rassegna iberistica 19. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/007>.

- Schépkina-Kupérnik, T. Щепкина-Куперник, Татьяна (trad.) (1962). *Uchitel tantsev* Учитель танцев (El maestro de danzar). Tomashevski, N. (ed.), *Obras escogidas de Lope de Vega*, vol. 2. Moscú: Iskusstvo, 5-166.
- Schépkina-Kupérnik, T. Щепкина-Куперник, Татьяна (2015). *Teatr v moyei zhizni. Memuary moskovskoi fify* Театр в моей жизни. Мемуары московской fifы (El teatro en mi vida. Memorias de una pija moscovita). Moscú: AST.
- Thacker, J. (2020). «La traducción del teatro clásico español al inglés». Presotto, M.; Maggi, E.; Demattè, C. (eds), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 101-15. Biblioteca di Rassegna Iberistica 19. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/003>.
- «Uchitel tantsev» Учитель танцев (El maestro de danzar). (2018). *Monokl*, 30 de mayo. <https://monocle.ru/2018/05/30/uchitel-tantsev/>.
- Vega, L. de (1993). *Fuente Ovejuna*. Ed. de D. McGrady. Barcelona: Crítica.
- Vega, L. de (1993). *El castigo sin venganza*. Ed. de A. Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega, L. de (2001). *El perro del hortelano*. Ed. de A. Carreño. 14a ed. Madrid: Espasa Calpe.
- Vega, L. de (2012). *El maestro de danzar. La creación del mundo*. Ed. de D. Fernández Rodríguez y A. Martinengo. Madrid: Gredos.
- Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2nd ed. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203553190>.
- Yúriev, S. Юрьев, Сепрей (trad.) (1877). *Fuente Ovejuna. Lope de Vega, Ispanskii teatr tsvetushego perioda XVI i XVII vekov* Испанский театр цветущего периода XVI и XVII веков (El teatro español en su periodo de esplendor de los siglos XVI y XVII). Moscú: Topografiya Grachova, 207-361.

***Il miglior giudice è il re* de Raffaello Melani: un ensayo temprano de traducción en verso de un drama de Lope (*El mejor alcalde, el rey*)**

Fausta Antonucci

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract This paper studies some characteristics of Melani's verse translation (1942) of Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*, published in a context of prose translations of this playwright's plays. After pointing out the distortions to which the respect of rhyme and metre obliged him, a possible alternative solution is presented and the advisability of maintaining rhyme in translations of golden age theatre texts is discussed.

Keywords Lope de Vega. Raffaello Melani. *El mejor alcalde, el rey*. *Il miglior giudice è il re*. Verse translation. Rhyme. Metre.

Índice 1 Introducción. – 2 La traducción de Melani: algunos ejemplos significativos. – 3 Reflexiones finales.

Este trabajo es uno de los resultados del proyecto de investigación *Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali* (PRIN 2022SA97FP), financiado por el MUR italiano y la Unión Europea.

1 Introducción

Desde el siglo XVII al XIX, las adaptaciones y traducciones al italiano de obras del teatro áureo español solían realizarse en prosa.¹ Solo podemos reseñar algunas excepciones a esta práctica, como la traducción versificada de algunos sonetos y de un pasaje en décimas de *El perro del hortelano* por Teodoro Ameyden (1642),² y la traducción en endecasílabos sueltos de *El príncipe constante* por Pietro Monti (1835). Los primeros intentos sistemáticos de traducción en verso empiezan en el siglo XX, de la mano del intelectual ítalo-argentino Gherardo Marone (autor, entre 1920 y 1933, de las traducciones de: *La vida es sueño*, *Las bizarrías de Belisa*, *La estrella de Sevilla*, *Don Gil de las calzas verdes*, *El vergonzoso en palacio*). Hay que recordar, a este respecto, que Marone era muy amigo de Ungaretti, el poeta que tradujo a Góngora al italiano.³

Casi diez años después de estos intentos pioneros de Marone, en 1942, el periodista, actor y hombre de teatro toscano Raffaello Melani publicó con la editorial florentina Sansoni una traducción en verso de *El mejor alcalde, el rey* de Lope de Vega. Melani quiso reproducir las estrofas originales, con sus esquemas rítmicos y su medida métrica para que, en sus propias palabras: «il lettore possa farsi un'idea, sia pure approssimativa, della forma originale di una commedia lopiana».⁴

Se trata de una elección diferente con respecto a la de Marone, cuyas traducciones no trataban de mantener necesariamente las rimas y, en ocasiones, tampoco el cómputo silábico de los versos originales. No sabemos si la versión de *El mejor alcalde, el rey* que propone Melani se fraguó en contraste con las pruebas de traducción de Marone, algunas de las cuales, por cierto, se habían publicado en la misma editorial florentina Sansoni (es el caso de las de *Las bizarrías de Belisa* y de *La estrella de Sevilla*, publicadas en 1923).

El caso es que, mientras Marone prologaba su primera traducción en verso, la de *La vida es sueño*, con una explicación de su manera de

1 Sobre los problemas de la traducción en prosa de obras teatrales en verso, ver las contribuciones de Profeti (2002) y Antonucci (2007).

2 Un estudio pormenorizado de la traducción de Ameyden se puede leer en Fiorellino 2007.

3 Sobre la figura de Marone, véase D'Antuono 1984. Una lista de sus traducciones se encuentra en Antonucci 2020.

4 Este es el contexto de la afirmación: «Il teatro di Lope è scritto in versi, tutti sistematicamente rimati o assonanti; né v'è alcun verso libero [esto no es verdad, porque Lope utiliza también los endecasílabos sueltos]. Pertanto, affinché il lettore possa farsi un'idea, sia pure approssimativa, della forma originale di una commedia lopiana, si è creduto opportuno dar qui tradotta in versi metricamente e stroficamente conformi al testo, questa de *Il miglior giudice è il re* che è una delle più armoniose e famose del nostro autore» (*Il miglior giudice è il re*, 706).

ver y concebir la traducción poética,⁵ nada parecido expresa Melani en la nota que precede su *Il miglior giudice è il re*, que solo explica las diversas estrofas de las que echa mano Lope para su drama.

2 La traducción de Melani: algunos ejemplos significativos

Un análisis detenido del texto lleva a conjeturar que la intención de Melani fuese más bien la de ‘reproducir’ la polimetría del original, sin mucho interés por la valía y la aceptabilidad del resultado. Aunque el significado del texto de Lope se mantenga en lo sustancial, la forma lingüística, repleta de arcaísmos léxicos y morfológicos y rancias licencias poéticas, acaba siendo casi una caricatura del nítido lenguaje poético de Lope, desfigurando su belleza y reduciéndola a mera reproducción de rimas y metros. Nada mejor, para ejemplificar esta actitud, que examinar la traducción del soliloquio en décimas de Sancho que abre el drama de Lope. Se trata de una exhibición de habilidad lírica en la que el dramaturgo pone en boca del campesino protagonista unos conceptos refinados de amor, junto con imágenes propias del mundo rural en el que tanto él como su amada viven. La traducción muestra bien las estrategias estilísticas de Melani y los problemas que plantean sus elecciones:

Nobles campos de Galicia, que a sombras de estas montañas, que el Sil entre verdes cañas llevar la falda codicia, dais sustento a la milicia de flores de mil colores, aves que cantáis amores, fieras que andáis sin gobierno, ¿habéis visto amor más tierno en aves, fieras y flores? Mas como no podéis ver otra cosa, en cuanto mira el sol, más bella que Elvira, ni otra cosa puede haber; porque, habiendo de nacer de su hermosura, en rigor, mi amor, que de su favor	5 10 15	Campi egregi di Galizia, che all'ombría di questi colli, su cui brama il Sil fra molli canne aver china e delizia, sostentate una milizia di bei fior dai gai colori, voi d'amore uccel canori e voi, fiere erranti e infrene, mai vedeste amor si tene- ro tra uccelli e fiere e fiori? Ma perché non puoi trovare cosa al sol di quanto ei mira, che più bella sia d'Elvira, né più bella si può dare; e dovendosi creare l'amor mio da sua bellezza, pel cui ben spera l'altezza
--	---	---

5 «Ma traduzione non è rispondenza di vocaboli o di frasi, non riferimento ed esattezza di espressioni, non gioco di varia parlata. Traduzione è vita e creazione, e perciò gioiosa libertà ed armonia. Vista in tal modo, la traduzione è la prova più ardua e più sofferta che possa tentare l'artista» (Marone 1920, 7-8).

tan alta gloria procura, no habiendo más hermosura, no puede haber más amor.	20	della gloria conquistare: più beltà Dio non può dare, né il mio amor crescer grandezza.
¡Ojalá, dulce señora, que tu hermosura pudiera crecer, porque en mí creciera el amor que tengo agora!		Deh, pur fosse, o mia signora, che la tua beltà crescesse, ché più fiamme sarien messe nell'amor ch'io provo ora.
Pero, hermosa labradora, si en ti no puede crecer la hermosura, ni el querer en mí, cuanto eres hermosa te quiero, porque no hay cosa que más pueda encarecer.	25 30	Ma non può, mia cara, e allora, se più gran beltà non c'è, né può amor crescere in me, perché quanto sei formosa tanto io t'amo, e non c'è cosa ch'io vagheggi al par di te.
Ayer las blancas arenas de este arroyuelo volviste perlas, cuando en él pusiste tus pies, tus dos azucenas; y porque verlos apenas pude, porque nunca para, le dije al sol de tu cara, con que tanta luz le das, que mirase el agua más porque se viese más clara.	35 40	Tu mutasti in perle ieri queste arene del ruscello, nel poggiarvi i piè bel bello, come due bei gigli veri. Ma poiché sì di leggeri volgi il viso, e l'ombra è avara, a quel sol della tua cara faccia a cui sì l'onda splende, dissi: mira il rio che scende, deh, più a lungo, e lo rischiara!
Lavaste, Elvira, unos paños, que nunca blancos volvías; que las manos que ponías causaban estos engaños. Yo, detrás de estos castaños,	45	Tu lavavi lì dei panni, né potevi farli bianchi, ché le man che tu vi stanchi son sì bianche, che li inganni; e mentr'io dietro i castagni
te miraba con temor, y vi que Amor, por favor, te daba a lavar su venda: ¡el cielo el mundo defienda, que anda sin venda el Amor!	50	ti guardavo con timore, vidi Amor che per favore a lavar ti diè sua benda. Questo mondo il ciel difenda, se va senza benda Amore!
¡Ay Dios!, ¿cuándo será el día, que me tengo de morir, que te pueda yo decir: «Elvira, toda eres mía»?		Quando mai sarà che sia (io n'avrò, certo, a morire!) che a te alfine possa dire: tutta, Elvira, ora sei mia!
¡Qué regalos te daría!	55	E che doni, allor, ti dia!
Porque yo no soy tan necio que no te tuviese en precio siempre con más afición; que en tan rica posesión no puede caber desprecio.	60	Né giammai sarò sì stolto ch'io non ti abbia in pregio e molto, con amor sempre indefesso; che di sì ricco possesso non far pregio, a ognuno è tolto.
<i>(El mejor alcalde, el rey, vv. 1-60)</i>		<i>(Il miglior giudice è il re, 709-11)</i>

El esquema de rimas consonantes de la décima y la medida octosilábica del verso se mantienen estrictamente; no así otros aspectos del texto original. En primer lugar, observamos que en ocasiones la traducción tergiversa el sentido de los versos de Lope, no sabemos si por un defecto de comprensión o debido a las exigencias del mantenimiento de rima y medida métrica. En los vv. 3-4 la oración de relativo presenta la imagen del río Sil que, corriendo entre verdes cañaverales por debajo de las montañas, parece que desea llevarles las faldas, como hacían las criadas a las damas de rango superior; imagen que juega evidentemente con la dilogía del sustantivo *falda* ('prenda de vestuario' y 'ladera del monte que baja hacia el valle'). La traducción falsifica esta imagen, diciendo que el Sil desea bajar placenteramente la pendiente de las montañas («brama [...] aver china e delizia»), montañas que se transforman en «colinas» («colli»). A su vez las cañas, de verdes, devienen en «suaves» («molli»), ya que hay que encontrar una palabra que rime con «colli»: esto implica asimismo la creación de un encabalgamiento («molli / canne») que no figura en el texto de Lope. En la segunda décima, la segunda persona plural del verbo (v. 11), que concuerda con el plural de los destinatarios de la pregunta de los vv. 9-10, se transforma en segunda persona singular, rompiendo la coherencia de la argumentación.

La traducción falsifica otra vez el sentido del original en correspondencia de los vv. 28-30. Aquí concluye Sancho su razonamiento, que había empezado en el v. 21 con la oración optativa introducida por «¡Ojalá!», afirmando que, puesto que la hermosura de Elvira no puede ser mayor y por lo tanto tampoco su amor puede ir a más, dirá que la quiere tanto como ella es hermosa, comparación suficiente para ponderar la intensidad de su sentimiento. El traductor, al parecer, no entiende cabalmente el sentido del pasaje, y aunque restituye la comparación («quanto sei formosa | tanto io t'amo»), traduce «no hay cosa | que más pueda encarecer» con «non c'è cosa | ch'io vagheggi al par di te» (o sea, 'no hay nada que me enamore como tú'). Un tercer momento en el que la traducción tergiversa el sentido del texto español se observa en correspondencia de los vv. 35-36: aquí, lo que Sancho quiere decir es que no consigue ver los pies de Elvira en el arroyo porque este se mueve demasiado rápido («nunca para»). Melani cambia por completo el texto, no sabemos si porque no entiende el sentido del original o por razones de medida métrica y de rima; el sujeto ahora es Elvira que mueve la cara con rapidez («sì di leggeri | volgi il viso»), por lo que la sombra avarienta se la esconde a Sancho. Finalmente, los vv. 59-60, que en el original lopesco indican la imposibilidad de llegar a despreciar el rico tesoro de la belleza de Elvira, en la traducción son poco menos que incomprensibles por su enrevesada construcción: 'a todo el mundo se le niega («a ognuno è tolto», expresión muy poco común) no apreciar tan rica posesión'.

A estos problemas de comprensión o restitución adecuada del texto lopesco se suma un sinfín de elecciones léxicas y morfológicas discutibles, que confieren al italiano de la traducción un registro arcaico y acartonado que no se corresponde con el castellano de Lope, perfectamente actual todavía hoy en su conjunto. Si en español se sigue diciendo «Ojalá» (v. 21), «creciera» (v. 23), «hermosa» (v. 28), en italiano, ya en los años cuarenta del siglo XX, mayormente después de la renovación lingüística de las vanguardias, nadie podía leer sino como irremediablemente anticuadas palabras como «Deh», «sarien» (por 'sarebbero'), «formosa». Asimismo, suenan poco menos que ridículas, en la primera décima, tres palabras truncadas en la peor tradición de rimas fáciles de la poesía italiana («fior», v. 6; «uccel», v. 7; «amor», v. 9), todo ello para mantener la medida métrica del octosílabo. Otras modificaciones forzadas requiere la rima: además de la ya comentada transformación de las montañas en colinas, en el v. 9 el traductor crea un encabalgamiento que parte en dos un adjetivo («tene-ro»), e inventa, para traducir el castellano «sin gobierno» (v. 8), otro adjetivo, «infrene», se supone que queriendo decir 'sin freno', para que rime con «tene-»; el problema es que en italiano el término «infrenare», arcaico por supuesto y desusado, quiere decir todo lo contrario, o sea, 'frenar'. La tiranía de la rima impulsa luego a Melani a añadir la locución adverbial «bel bello» (v. 33), que significa 'lentamente', pero con un matiz despectivo, para caracterizar la inmersión de los pies de Elvira en el arroyo; pies que se transforman además en «due bei gigli veri» ('bellos' y 'verdaderos'), con una intensificación adjetival que falta en el original de Lope. Melani opta además por desentenderse de algunas diferencias morfológicas entre el español y el italiano que dificultan el mantenimiento de la medida métrica: por ejemplo, el italiano requiere el artículo delante del adjetivo posesivo («su venda», v. 48, debería traducirse con 'la sua benda'), pero Melani decide que españolizará el sintagma y, además de utilizar el arcaico «diè» por 'diede', traduce «sua benda». Algo parecido sucede en correspondencia del v. 20, donde una versión italiana correcta sería 'né il mio amor crescere in grandezza', mientras que Melani borra la preposición, en aras de la medida métrica, y traduce «né il mio amor crescer grandezza».

A todo ello, llama la atención que, aun cuando no se necesitan para la medida métrica y la rima, Melani adopte soluciones que no se corresponden para nada con el registro del original. Traducir «a sombras de» (v. 2) con «all'ombría di» transforma una locución castellana fácilmente comprensible (aunque hoy se prefiera decir «a sombra de» o «a la sombra de») en una locución italiana desusada o regional, según atestigua el diccionario Treccani. Nada hubiera impedido usar el mucho más sencillo «all'ombra di». Tampoco era necesario añadir el adjetivo «bei» al sustantivo «fior», con un efecto de enorme cursilería, y luego transformar «de mil colores» (v. 6) en

«dai gai colori»: ¿por qué no traducir, más sencillamente, «di fiori multicolori»? ¿Por temor a la rima interna, que por otra parte ya se encuentra en el verso lopesco? Pues si el problema era este, la solución me parece que empeora las cosas.

El espacio limitado del que dispongo me impide llevar a cabo un escrutinio pormenorizado de la traducción de Melani para mostrar más ejemplos de los problemas que acabo de señalar. Sí creo sin embargo que puede ser de interés averiguar qué sucede con los pasajes en romance, que no requieren rima consonante: ¿cambia algo la estrategia del traductor? ¿La lengua que utiliza resulta algo más natural, menos constreñida por la rima y el metro? Veamos un breve pasaje extraído del romance *á-a* en el que Sancho se presenta a don Tello para pedirle el consentimiento a sus bodas:

Vivo solo. Fue mi padre		Io son solo. Fu mio padre
hombre de bien, que pasaba		uom dabbene che campava
sin servir. Acaba en mí	415	libero senza servire.
la sucesión de mi casa.		Con me ha fine la mia casa.
He tratado de casarme		Così, tratto di sposarmi
con una doncella honrada,		a una giovane onorata,
hija de Nuño de Aibar,		figlia di Nuño de Aibar,
hombre que sus campos labra	420	un che la sua terra ara,
pero que aun tiene paveses		ma, nell'arme un po' corrosa
en las ya borradas armas		che ha sull'uscio, ci ha una targa;
de su portal y, con ellas,		come ha pur qualche spuntone
de aquel tiempo algunas lanzas.		di quei tempi ancor per casa.
Esto y la virtud de Elvira	425	Questo, e la virtù d'Elvira,
—que así la novia se llama—		come la sposa si chiama,
me han obligado. Ella quiere,		m'hanno attratto. Ella consente
su padre también se agrada,		e suo padre se ne appaga;
mas no sin licencia vuestra;		ma non senza il vostro assenso.
que me dijo esta mañana	430	Ei stamane m'insegnava
que el señor ha de saber		che il signor deve sapere
cuánto se hace y cuánto pasa,		che si fa nella sua landa,
desde el vasallo más vil		dal più umile dei servi
a la persona más alta		alla carica più alta
que de su salario vive;	435	mantenuta al suo stipendio;
y que los reyes se engañan		e che i re perciò s'ingannano
si no reparan en esto,		a non darsene pensiero,
que pocas veces reparan.		se non poco e alla lontana.
(<i>El mejor alcalde, el rey</i> , vv. 413-38)		(<i>Il miglior giudice è il re</i> , 722-3)

Se nota aquí una menor concentración de arcaísmos y, en general, un ritmo algo más distendido, aunque el italiano de la traducción no llega a desprenderse de ese carácter forzado que hemos observado en el pasaje comentado antes. De hecho, las elecciones más artificiales y que contrastan mayormente con la naturalidad del castellano de Lope se deben a la exigencia de respetar la asonancia en *á-a* del original: esta explica «campava» (v. 414) en lugar del más común y neutro «viveva»; «targa» (v. 422) en lugar del más comprensible «stemma»; la locución «nella sua landa» (v. 432) que no tiene correspondiente en el original; y otras elecciones léxicas más connotadas con respecto al castellano, como «se ne appaga» (literalmente, ‘se satisface plenamente de ello’) por «se agrada» (v. 428); o «m’insegnava» (‘me enseñaba’) por el sencillo «me dijo» (v. 430). Ciertamente, algunas de estas elecciones responden asimismo a la exigencia de respetar el cómputo silábico: por poner solo un ejemplo, el arcaísmo «Ei» por ‘egli’ responde a la necesidad de mantener el octosílabo, una vez que se ha escogido el verbo *insegnare* porque reproduce en el imperfecto de indicativo la asonancia *á-a*. Claro está que, aun sin declararlo abiertamente el traductor, su opción fue la de respetar la rima y la medida métrica en detrimento de la belleza y la naturalidad del texto traducido. El resultado final es el de un italiano, más que literario, arcaizante y acartonado, ya muerto lingüísticamente en el momento en que Melani acomete la empresa de la traducción. Dudo mucho que este resultado, por más que pueda dar una idea cabal de la polimetría teatral áurea, sea capaz de hacer revivir en el lector la belleza de los versos de Lope. Puesta a elegir entre una traducción en prosa y esta traducción en verso, sinceramente no sabría decidir cuál de las dos traiciona más el texto original. De hecho, en sus traducciones en prosa Melani utiliza una lengua bastante más ágil y menos arcaizante, por lo que considero que los defectos que he señalado aquí se deben más que nada al intento de mantener la rima y el metro.

3 Reflexiones finales

La traducción en verso de *El mejor alcalde, el rey*, cuyo resultado no dudo en definir insatisfactorio, es, sin embargo, un útil revulsivo para quienes quieran acometer empresas parecidas. No por casualidad, tanto Gherardo Marone, pionero de la traducción en verso del teatro áureo en el siglo XX, como los que han escogido esta misma opción traductiva en tiempos más recientes –desde los años sesenta del siglo XX hasta hoy– han ido rehuyendo, cada uno a su manera, esa lengua artificial y falsa que caracteriza la traducción de Melani. Rehuir esta opción implica, casi necesariamente, renunciar a la rima, o cuando menos no sentirse obligados a reproducirla a costa

de la naturalidad y la soltura del texto. Buena prueba de ello son las traducciones en verso de otras dos obras de Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (2003) y *El perro del hortelano* (2006), realizadas por Barbara Fiorellino, en cuya revisión estuve muy implicada. Fiorellino es una traductora muy dotada cuya apuesta inicial era la de mantener la rima consonante, pero aceptó sustituirla con una rima asonante cuando mantenerla obligaba a elecciones lingüísticas forzadas y artificiales. La belleza y la eficacia de sus traducciones son el testimonio de que es posible encontrar un término medio entre la reproducción del ritmo y la métrica del original y un texto meta escrito en una lengua moderna, que no choque al lector y al espectador de hoy como un dinosaurio procedente de eras prehistóricas.

Con este objetivo en mente, sería posible reformular muchas de las elecciones de Melani. Aquí solo discutiré una propuesta alternativa que interesa un pasaje del romance que acabo de comentar, y que implica -aun manteniendo la asonancia- manipular el texto meta para lograr una expresión más moderna y menos enyesada. Mi propuesta se lee en la columna de la derecha:

He tratado de casarme con una doncella honrada, hija de Nuño de Aibar, hombre que sus campos labra pero que aun tiene paveses en las ya borradas armas de su portal y, con ellas, de aquel tiempo algunas lanzas. (<i>El mejor alcalde, el rey</i> , vv. 417-24)	Così, tratto di sposarmi a una giovane onorata, figlia di Nuño de Aibar, un che la sua terra ara, ma, nell'arme un po' corrosa che ha sull'uscio, ci ha una targa; come ha pur qualche spuntone di quei tempi ancor per casa. (<i>Il miglior giudice è il re</i> , 723)	Ho intenzione di sposare una fanciulla onorata, figlia di Nuño de Aibar, che lavora la campagna, ma sullo scudo corroso sopra la porta di casa ha uno stemma, e di quei tempi serba ancora qualche lancia.
---	--	---

Se logran así a mi ver, con un esfuerzo relativamente reducido, varios resultados. En primer lugar, eliminar el calco «tratto di sposarmi» que no solo no existe en italiano en el sentido que le da el español de hoy ('intento casarme'), sino que no da cuenta del significado del original ('he concertado mi casamiento'). En segundo lugar, se evita el truncamiento «un» por «uno» y el matiz despectivo que asume en italiano este uso del artículo indeterminativo como pronombre. En tercer lugar y sobre todo, se clarifica el sentido de los últimos cuatro versos, evitando el toscanismo «ci ha una targa» y el extraño sustantivo «spuntone» por el sencillo «lanza» del original.

Este pequeño ejercicio de traducción alternativa con el que concluyo mi contribución no tiene como objetivo el de lucirme como traductora a expensas de Melani, sino, más bien, el de mostrar cómo el examen crítico de las traducciones del pasado no puede limitarse a un recuento de errores o de elecciones que hoy consideramos

equivocadas. Al contrario, debe ser, como decía antes, un revulsivo y un término de comparación para que seamos conscientes de nuestras propias elecciones, del tipo de traducción que consideramos más adecuada para restituir la polimetría de la pieza áurea en toda su brillantez, gracias a una lengua no mortificada por un léxico y una morfología obsoletas.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2020). «La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Constantes y variables en la formación de un canon». Demattè, C.; Maggi, E.; Presotto, M. (eds), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 17-45. Biblioteca di Rassegna iberistica 20. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/003>.
- Antonucci, F. (2007). «Tradurre *La vida es sueño* oggi: alcune riflessioni, alcune proposte». *Quaderni del Dipartimento di Letterature Comparate dell'Università degli Studi di Roma Tre*, 3, 165-80.
- D'Antuono, N. (1984). *Avventura intellettuale e tradizione culturale in Gherardo Marone: contributo alla storia degli intellettuali napoletani del '900*. Salerno: P. Laveglia.
- Fiorellino, B. (2007). «Fra traduzione e adattamento: Ameyden, Lope, Tirso e l'ascesa del segretario». Antonucci, F. (a cura di), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*. Firenze: Alinea, 69-89.
- Marone, G. (1920). «Introduzione». Calderón de la Barca, P., *La vita è sogno*. Trad. di G. Marone. 2a ed. Milano: Bompiani, 7-19.
- Profeti, M.G. (2002). «La recepción del teatro áureo en Italia». Profeti, M.G. (ed.), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana Firenze*. Florencia: Alinea, 11-42.
- Vega, L. de (1955). *Il miglior giudice è il re*. Trad. di R. Melani. *Lope de Vega: Teatro*. 2a ed. Firenze: Sansoni.
- Vega, L. de (2003). *Peribáñez y el Comendador de Ocaña / Peribáñez e il commendatore di Ocaña*. Introduzione, note e edizione del testo in spagnolo di F. Antonucci; trad. di B. Fiorellino. Milano: Rizzoli.
- Vega, L. de (2006). *El perro del hortelano / Il cane dell'ortolano*. Introduzione, note e edizione del testo in spagnolo di F. Antonucci e S. Arata; trad. di B. Fiorellino. Napoli: Liguori.
- Vega, L. de (2022). *El mejor alcalde, el rey*. Ed. de F. Antonucci. Pontón, G.; Valdés, R. (coords), *Lope de Vega: Comedias. Parte XXI*, vol. 2. Madrid: Gredos, 1-154.

Gherardo Marone, traductor al italiano de *Las bizzarrías de Belisa*

Sara Pezzini

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract This essay examines the context in which Gherardo Marone's first Italian translation of *Las bizzarrías de Belisa* by Lope de Vega (UTET, 1933) was produced and explores the reasons behind his decision to translate the work into verse. In doing so, a passage from *Le bizzarrie di Belisa* is analyzed to understand some of the strategies Marone employed and how the context in which the translator was working influenced the final outcome. To strengthen the analysis, Vaiopoulos's verse translation of the same work (*L'audace Belisa*, Alinea, 2012) is used as a point of comparison.

Keywords Gherardo Marone. Lope de Vega. *Le bizzarrie di Belisa*. *L'audace Belisa*. Poetic translation.

Índice 1 Introducción. – 2 Gherardo Marone, traductor de teatro español del siglo XVII. – 3 *Modus operandi* del traductor. – 4 Un traductor de teatro como poeta encubierto.

1 Introducción

Es un dato especialmente llamativo en la historia de la recepción italiana del teatro español áureo que un título hoy en día tan canónico del Lope cómico, como *Las bizzarrías de Belisa*, haya pasado completamente desapercibido hasta el siglo XX. El título de la última

comedia del Fénix, publicada en la póstuma *Vega del Parnaso* (1637),¹ no figura, de hecho, en el listado de textos de Lope adaptados para la escena italiana en los años que sucedieron a su aparición (Marchante 2009; Antonucci 2014; 2017); tampoco consta que exista como traducción suelta, ni en colecciones, durante el XIX (Antonucci 2020).

De modo que, cuando en 1933, el joven ítalo argentino Gherardo Marone publica *Le bizzarie di Belisa* (Torino: UTET), la obra de Lope de Vega se presenta en Italia como una novedad editorial. Si ya la elección de esta comedia resulta original, aún más singular es la propuesta de traducirla en versos. En la primera mitad del Novecientos, en efecto, la versión métrica es una práctica todavía minoritaria dentro del panorama de las traducciones al italiano. Se trata, además, de una práctica que tardaría varios años en consolidarse como la opción preferida para abordar la traducción del texto dramático áureo. Prueba de ello, y limitándome al texto del que me ocuparé, es que, después de la labor de Marone, en 1950, Raffaello Melani traduce *Las bizarrías* en prosa (*Le bizzarrie di Belisa*, en Lope de Vega, *Teatro*, Milano: Sansoni). Y tendremos que esperar hasta 2012 para que se vuelva a traducir este texto en verso (*L'audace Belisa*, traducción de Katerina Vaiopoulos, Firenze: Alinea). Contamos, por lo tanto, con un total de tres traducciones al italiano de *Las bizarrías*, dos de las cuales datan del siglo XX y una del XXI.²

En este contexto, la experiencia de Marone traductor se configura como el primero de los que Antonucci califica de «experimentos individuales» (Antonucci 2020, 25), esto es, de aquellas traducciones que, en la primera parte del siglo XX, lograron rescatar la especificidad métrica del texto teatral español. Aunque Marone lo hizo de manera aislada y no se impuso como la metodología dominante, su labor sentó las bases para futuras traducciones que intentarían restituir el especial entramado métrico de las obras de Lope y de otros dramaturgos de su época.

Atraída por la excepcionalidad de esta prueba de traducción, pues, en las siguientes páginas quiero acercarme al contexto en el que surge y que, en cierta medida, motiva el *experimento* de Gherardo Marone. Para ello, procederé de manera inductiva, ya que el traductor nos dice poco o nada respecto a su manera de actuar. Posteriormente, me centraré en un pasaje de la traducción de *Las bizarrías* para reflexionar sobre algunas estrategias elegidas por Marone y tratar de comprender de qué manera el contexto en que opera el traductor condiciona el resultado. Para enriquecer esta lectura, utilizaré a

¹ De ella existe un manuscrito autógrafo, fechado el 24 de mayo de 1634, estudiado por Presotto (2000, 109-12) y Boadas (2021).

² Cabe indicar que la obra no ha sido representada nunca en los teatros italianos (Crivellari 2008).

modo de contrapunto -y no con intención valorativa- la traducción de Vaiopoulos, publicada ochenta años después y concebida en un contexto lingüístico, editorial y cultural muy distinto al de los años treinta. La comparación con esta segunda traducción, plenamente moderna en sus objetivos y planteada según los estándares actuales -incluida una nota del traductor en la que se explicitan los criterios adoptados y anotación de los pasajes críticos-, permitirá apreciar con mayor claridad las elecciones estilísticas de Marone y las características de su proyecto traductivo.

2 Gherardo Marone, traductor de teatro español del siglo XVII

Come se ha indicado arriba, la traducción en versos de las *Bizzarrias* por Gherardo Marone es un evento aislado dentro del contexto de las traducciones italianas de la época. Sin embargo, este trabajo se enmarca en un ambiente cultural preciso y personal del traductor que merece ser esbozado.

Hijo de emigrados italianos, Marone nace en Buenos Aires, pero la familia vuelve a su pueblo de origen, Monte San Giacomo, cerca de Salerno, en 1904, cuando él tiene trece años. Sigue su formación universitaria en Nápoles, graduándose en derecho y luego en letras, con una tesis sobre el *Oráculo manual* de Baltasar Gracián (Meregalli 1996, 26). Su precoz interés por la literatura se concreta en su activa colaboración con la revista mensual *La Diana*. Vigente entre enero de 1915 y marzo de 1917, esta revista destaca, como señala Bernardini Napoletano (2015, 4), por el eclecticismo de sus intereses, pero también por cierta vitalidad, en la medida en que logra interceptar el fermento literario de la Italia de los años Veinte e insertarlo en una óptica de apertura hacia Europa. De hecho, las páginas de *La Diana* dan a conocer a los poetas más relevantes del grupo de la vanguardia, como Marinetti, Rebora, Saba, Sbarbaro, entre otros, y sobre todo a Giuseppe Ungaretti, que allí publica sus primeros textos.³

Precisamente con Ungaretti, refinado lector y traductor precoz de la poesía de Luis de Góngora, Gherardo Marone tejerá una profunda

3 También Benedetto Croce, con quien Marone estará ligado por una larga amistad, publica allí un artículo suyo en 1915 (cf. D'Ambrosio 1996, 43).

y duradera amistad.⁴ De ella es testigo la correspondencia que los dos mantuvieron, desde abril de 1916 hasta octubre de 1918, mientras el poeta estaba enrolado en el frente, durante el primer conflicto mundial. En 2015, después de una atenta reconstrucción, se han reunido en un volumen las numerosas cartas, postales y breves mensajes que Ungaretti envió a Marone y cuya lectura ofrece momentos de íntima y viva belleza.⁵ «Un giovine che s'appassiona, un giovine di vocazione», llama en una ocasión Ungaretti a su *carissimo* Gherardo (Ungaretti 2015, 174).

Es, pues, en este contexto poético particularmente fértil que el joven Marone, autor también de algunas poesías aparecidas en los primeros números de *La Diana* (D'Ambrosio 1996, 39), se entusiasma con el teatro del Siglo de Oro.⁶

El conjunto de obras que tradujo es relativamente reducido, pero resulta interesante seguir su evolución. Su primer intento de traducción teatral lo acomete con escasos 19 años: siendo un estudiante universitario, ya muy activo en el ámbito literario napolitano, decide traducir en verso ni más ni menos que *La vida es sueño* (1920). Cinco años más tarde, en 1925, sigue el mismo camino con *La estrella de Sevilla*, también traducida en verso, la cual vuelve a publicar en 1933, en el mismo volumen que incluye *Le bizzarrie di Belisa*. Curiosamente, ese año publica también dos títulos de Tirso de Molina, esta vez optando por una traducción en prosa. Estas versiones serán luego recopiladas en 1938 en un volumen dedicado al dramaturgo, que incluye además su traducción en prosa de El burlador de Sevilla –su última contribución como traductor de teatro áureo, según lo que se ha podido averiguar (cf. Anexo). Cabe destacar que en 1933 aparecen simultáneamente dos tipos de traducción: en verso (para *Le bizzarrie de Lope*, así como la reedición de *La estrella*

4 Los primeros siete sonetos de Góngora traducidos por Ungaretti aparecen en la revista *Italiano* en 1932 («Si Amor entre las plumas de su nido», «Mientras por competir con tu cabello», «Esta en forma elegante, oh peregrino», «Urnas plebeyas, túmulos reales», «Menos solicitó veloz saeta», «Cuanto forjare más hierros el hado» y «En este occidental, en este, oh Licio»). Su traducción de dos octavas del *Polifemo* (XX y XXI) se publica en la *Gazzetta del Popolo* en 1933. Estas traducciones aparecerán juntas en un volumen publicado en 1936 y, más tarde, en forma definitiva y aumentada, en el libro titulado *Da Góngora a Mallarmé* (Ungaretti 1948, 15). Más datos sobre la importancia de Ungaretti como crítico y traductor de la poesía del cordobés se encuentran en Savoca 2004, 39-40 y en Poggi 2019, 211-18.

5 Transcribo este brevísimo fragmento, a modo de ejemplo del tono con que Ungaretti se dirige a nuestro traductor: «Mio Gherardo, qualche soldato canta; da una baracca all'altra si tenta il coro; [...] la tua [lettera] arriva; si fa un gran silenzio d'armi» (carta de finales de julio / primera mitad de agosto de 1917, en Ungaretti 2015, 124).

6 A estos años corresponden también sus primeras dos traducciones que, no es casualidad, son de textos poéticos: *Le canzoni di Jaufre Rudel* (traducción rítmica del provenzal antiguo, Nápoles, 1914); *Poesie giapponesi* (primera traducción italiana, en colaboración con Haruchici Shimoi. Napoli, Ricciardi, 1917). Cf. Marone Armando 1969, 21-2.

de Sevilla, cuya autoría Marone atribuye al Fénix) y en prosa (para las obras de Tirso). ¿Qué motivó este cambio de criterio? ¿Fue acaso una decisión personal o una exigencia editorial? ¿Tuvo que ver con el cambio de autor (de Lope a Tirso)? No podemos responder con certeza a estas preguntas, pero acaso haya influido el hecho de que haya ampliado su traducción a otros géneros literarios, en particular a la narrativa. Por otra parte, cabe consignar que, tras instalarse en Buenos Aires en 1938 –donde asumió primero el cargo de profesor de literatura italiana en la universidad rioplatense y luego la dirección del Instituto Dante Alighieri–, Marone comenzó también a ejercer la traducción en sentido inverso, es decir, del italiano al español (cf. Macchiaroli 1996).⁷ Este cambio refleja no solo su creciente compromiso con la difusión de la literatura italiana en el mundo hispanohablante, sino también la evolución de su propio perfil como intelectual y traductor, adaptándose a las demandas culturales y académicas de su entorno.

En resumen, Marone se interesa por la traducción del teatro áureo al comienzo de su carrera, y lo hace motivado por al menos tres factores: ante todo, su pasión juvenil por la poesía, que justificaría su elección inicial del verso (que sin embargo abandonaría bastante pronto); la cercanía con el español por razones familiares, pues probablemente era bilingüe; y, finalmente, el interés económico, dado que en aquellos años la traducción era una de las fuentes de ingresos del recién graduado Marone, junto con su labor como profesor suplente en las escuelas superiores de Nápoles y de provincias aledañas.

Sobre la base de lo expuesto, se analiza a continuación de qué manera opera Marone –ajeno al ámbito filológico académico, pero con una sólida formación humanística, como se ha señalado– al verter *Las bizarrías* al italiano.

3 *Modus operandi* del traductor

Para observar el *modus operandi* de Marone cabe empezar por algunas preguntas preliminares: ¿cómo se mueve el traductor dentro del corpus teatral del Siglo de Oro? ¿Qué tipo de conocimiento tenía

⁷ Cabe puntualizar que, a partir de enero de 1925, cuando Benito Mussolini pronunció un discurso ante la Cámara de Diputados, considerado por muchos historiadores como el inicio del fascismo como dictadura, tanto la vida intelectual como personal de Marone se vio cada vez más condicionada y limitada debido a su deliberado antifascismo (cf. Macchiaroli 1996, 14). La revista de estudios políticos, que había fundado en 1924 (*Il Saggiatore*), por ejemplo, fue suprimida. Ya a partir de los años treinta, antes de mudarse de manera definitiva, son frecuentes sus viajes a su tierra natal (Meregalli 1996, 25-6, 28, 32). Marone volvió a Italia en 1953 y ese mismo año terminó en Nápoles su traducción del *Quijote* (Torino: UTET, 1954).

y cuán profundo era? ¿Por qué, dentro del corpus de comedias de Lope, elige las *Bizzarrias*?

Para responder a estas preguntas, es útil comenzar por rastrear algunos detalles que Marone mismo ofrece en la introducción al volumen publicado en 1933. «In *Le bizzarrie di Belisa* –escribe el traductor– le persone sono poche, il disordine è dominato, il caos si acquieta in cosmo e la poesia vi è prodigata a larghe mani. Essa quindi è degna di comparire [...] come esempio tipico e armonioso di tutto il teatro di Lope de Vega» (Marone 1933, 33). Más adelante define la pieza en estos términos: «commedia della vanità e della elegante leggerezza: il quadro più fedele di un costume e di un'epoca [...] la più perfetta, compiuta e finita» (Marone 1933, 33-4). De esta manera, el traductor parece justificar su elección reivindicando, primero, la estatura ejemplar de *Las bizzarrias* dentro del corpus de las comedias de Lope que tenía a su alcance y que conocía (*el ejemplo más típico del teatro lopesco*). Segundo, se detiene en la capacidad del texto de evocar y representar, de manera especialmente evidente, los rasgos más costumbristas y folclóricos de la España del Seiscientos (*el retrato más fiel de su época*).⁸

Por otro lado, la forma en que Marone se dispone a traducir este texto revela su postura de aficionado a la literatura y de hispanófilo. No tanto porque proponga su versión al italiano sin reproducir el texto original, una práctica común en la época y que, por lo demás, no dependía exclusivamente de la voluntad del traductor, sino también de las decisiones del editor. Para entender esta postura, resulta útil averiguar qué texto de *Las bizzarrias* elige Marone para llevar a cabo su traducción.

Si bien en la breve introducción que acompaña *Le bizzarrie* el traductor no menciona su fuente, las ediciones modernas a las que pudo haber tenido acceso antes de 1933, año de la publicación de sus *Bizzarrie*, eran dos: la edición de 1929, a cargo de Justo García Soriano, publicada en la colección de la Real Academia (Nueva edición, que abreviaré como NRAE); y, retrocediendo en el tiempo, la edición de Hartzenbusch, que, en 1855, incluye *Las bizzarrias* en el tomo segundo de las *Comedias escogidas* de Lope de Vega de la colección de la Biblioteca de Autores Españoles (abreviada en adelante como HAR).⁹ El cotejo de la versión italiana con estas dos ediciones del texto de Lope me ha permitido establecer que el texto de partida utilizado por Marone es, sin lugar a dudas, el de HAR.

⁸ Son afirmaciones muy atractivas, que Meregalli destaca como «uno degli esempi dell'abilità divulgatrice di Marone», si bien duda de que sean el fruto de un estudio profundo sobre las ideas teatrales (Meregalli 1996, 29).

⁹ Ver las informaciones bibliográficas disponibles en la base de datos AUTESO: <https://theatregor-fe.netseven.it/obra/135/las-bizzarrias-de-belisa/datos-bibliograficos>.

Algunas huellas especialmente llamativas permiten afirmarlo. La traducción italiana, por ejemplo, reproduce la segmentación de los actos presente en HAR y ausente en NRAE. Además, traduce las referencias al lugar en que se desarrolla la acción, otra característica típica del editor y refundidor decimonónico,¹⁰ como, por ejemplo, la que se encuentra al comienzo de nuestra comedia:

*La escena es en Madrid
y extramuros*
(HAR 1855, 557)

(NRAE 1929, 439)

*La scena si svolge in Madrid
e nei dintorni*
(Marone 1933, 234)

Además, en el texto de Marone se reconocen algunas acotaciones mediadas indudablemente por HAR, como las que transcribo a continuación:

Fabia asomándose a una reja.
Dichos
(HAR 1855, 559)

*En la reja, Fabia,
criada*
(NRAE 1929, 444)

Fabia, affacciandosi all'inferriata.
Detti
(Marone, 1933, 257)

*Belisa y Finea, de hombre,
con sombreros de plumas y
ferreruelos en oro, y dos
pistolas ó escopetas cortas –
Dichos.*
(HAR 1855, 568)¹¹

*Salen Belisa y Finea,
con sombreros de
plumas y ferreruelos
con oro, y dos pistolas.*
(NRAE 1929, 461)

*Belisa e Finea travestite da uomini
con cappelli a pima e ferraioli
bordati d'oro e due pistole o corti
archibugi. – Detti.*
(Marone, 1933, 349)

Por último, ya en lo que atañe a la traducción misma de los parlamentos, la versión de Marone retoma literalmente algunas lecturas problemáticas de HAR, como este pasaje cómico en que el gracioso Tello enumera los inconvenientes a los que su amo se expondría si matara al conde Enrique:

10 Según Hartzenbusch, la falta de indicaciones de lugar de la acción dramática en las comedias editadas dificultaba la lectura y comprensión de los textos, por eso las añadía (Lama Hernández 2018).

11 Se trata de acotaciones que añaden detalles a las indicaciones presentes en el manuscrito o en la *princeps*. Como indica Lama Hernández, en ocasiones como estas, Hartzenbusch se mete en la postura de director de teatro y marca la situación o el movimiento preciso del personaje (Lama Hernández 2028).

TELLO

¿Cómo?

¿Matar? ¡Eso que no es nada?
Y después a caballito
Huyendo por las Italías.
O por dicha, tú en **teatro**
Luctífero, yo en la **Marca**,
Que llaman *finibus terrae*,
Cantando con media caja
Al son del remifasol
Con dos pasos de garganta!
(HAR 1855, 570-1)

TELLO

¿Cómo?

¿Matar? ¡Eso, que no es nada!
Y después, a caballito,
huyendo por las Italías,
o, por dicha, tú en **teatro**
lucífero, yo en la **maca**
que llaman *finibus terrae*,
cantando con media caja
al sol del *remifasol*,
con dos pasos de garganta.
(NRAE 1929, 465)

TELLO

Come?

Uccidere? Ti par poco?
E poi sopra un cavallino
fuggire ahimè per le Italie,
o per sorte, tu in **teatro**
Luctifero, o nella Marca
che chiaman *finibus terrae*,
cantando con mezza cassa
al suon di remifasol
con due passetti di gola.
(Marone 1933, 370)

En este fragmento, Hartzenbusch no entiende la expresión *teatro lucífero*, con la que burlescamente Tello se refiere al tablado construido para la ejecución de los caballeros, y corrige con *teatro luctífero*. Tampoco capta el nombre humorístico dado por el gracioso a la horca ('maca', vulgarismo por 'hamaca', que también llama aquí '*finibus terrae*', donde morían meciéndose los plebeyos) y corrige con *Marca*.¹² Como muestra la versión italiana, Marone reproduce literalmente las lecciones de HAR, ofreciendo a la postre una traducción que perpetúa estas faltas de sentido. Ejemplos de este tipo, que dificultan la comprensión del texto propuesto por Marone, no son frecuentes, pero tampoco escasos a lo largo de *Le bizzarrie*. El traductor podría haberlo evitado tomando en cuenta un texto editado con criterios más modernos, como el de García Soriano, que ya estaba disponible en 1929, y que, además, se presentaba en ese momento como una novedad editorial dentro de la prestigiosa colección de clásicos españoles. Haya desestimado esta edición o simplemente ignorado su existencia, el hecho revela el verdadero interés que movía a Marone a traducir esta obra de Lope.

4 Un traductor de teatro como poeta encubierto

Tenemos, entonces, a un Marone aficionado del teatro español y, al mismo tiempo, a un joven entusiasta de la poesía en un contexto cultural particularmente fértil para ella. Dos facetas que se reflejan en su traducción de las *Bizarrías*. Tanto es así, que sus decisiones traductológicas parecen revelar una especie de *poeta encubierto*, que

¹² «Conducíaseles hasta él [el cadalso] en procesión formadas por las confradías y las Ordenes y doce pobres con hachas encendidas. El tablado aparecía cubierto de negro y en él un bufete con un crucifijo y dos candeleros. De aquí el calificativo de *lucífero* que Tello le aplica» (NRAE 1929, 465n).

utiliza el teatro polimétrico español para expresar el afán poético que caracteriza esta primera etapa de su vida.

Volviendo a las palabras con las que introduce *Le bizzarrie*, es interesante notar que Marone destaca el texto de Lope como «esempio di una nuova visione dell'arte, l'archetipo di una poesia che vive solo per sé, senza ricorrere al sostegno di favole o di intrecci» (Marone 1933, 34; cursiva añadida). Es decir, un texto que él concibe, ante todo, como poesía: poesía liberada de la trama (¿poesía pura?), cuya riqueza y complejidad retórica y métrica lo fascinan y lo interpelan, dejando completamente de lado el estatuto dramático del texto.

Para ahondar en ello, quiero referirme a un pasaje ubicado al comienzo de la obra, el inicio del largo romance (220 versos en total) con el que Belisa explica a su amiga Celia los eventos que ha vivido en el Prado, cerca de la Fuente Castellana, cuando *una tarde vio*, por primera vez, a don Juan. Se trata, pues, de la primera intervención extensa de la protagonista de la comedia, mediante la cual se da a conocer e informa al público sobre los antecedentes que desencadenan el enredo. A continuación, transcribo los primeros 42 versos del texto de Lope, junto con las versiones de Marone y de Vaipoulos:

BELISA

Una tarde, cuando el sol
dicen que en el mar se esconde
ya se le ponen delante
las cabezas de los montes;
cuando por aquella raya,
que con varios tornasoles
divide el cielo y la tierra,
y los días y las noches,
nubes de púrpuras y oro
van usurpando colores
a las plumas de los aires,
y a las ramas de los bosques,
iba sola con Finea,
amiga Celia, en mi coche,
tan sol de mi libertad
cuando luego fui Fetonte;
que nunca verás tan altas
las soberbias presunciones,
que no las fulminen rayos
como a las soberbias torres.
Era en la parte de Prado,
que igualmente corresponde
a la fuente Castellana

BELISA

Una sera (quando il sole
dicono in mare s'affondi
e gli si levino innanzi
gli alti crinali dei monti;
quando per quella sottile
linea che in vari colori
divide il cielo e la terra
e insieme il giorno e la notte
nubi di porpora ed oro
vanno usurpando colori
ai piani tersi dell'aria
ed alle foglie dei boschi),
andavo, insieme a Finea
amica Clelia, in carrozza:
Sole di mia libertà
mentre ora sono Fetonte.
Mai si vedranno più alte
le presunzioni superbe
che non le atterrino fulmini
come torri temerarie.

Ero nel Prado, là dove
si chiama Fonte, per tersa

BELISA

[1] Una sera, quando dicono
che in mare il sole si eclissa,
e gli sorgono davanti
le teste delle montagne,
quando attraverso la riga
che con varie sfumature
divide il cielo e la terra,
ed il giorno dalla notte,
nubi di porpora e d'oro
vanno usurpando colori
ai toni dei venticelli,
e ai rami delle foreste,
andavo insieme a Finea,
amica Celia, in carrozza,
sole della libertà,
quanto dopo fui Fetonte;
che mai vedrai le superbe
presunzioni tanto in alto
che non vi giungano i fulmini
come alle superbe torri.
Ero nel Prado, là dove
[2] si trova quella Fontana
che è chiamata Castigliana,

por la claridad del nombre;
que también hay fuentes cultas,
que aunque obscuras al fin corren
como versos y abanillos;
¡quiera el cielo que se logren!
Iba Finea cantando,
en gracia de mis blasones,
finezas del Conde Enrique,
que ya conoces al Conde,
y sus papeles escritos
para que, cuando me toque,
como papel de alfileres,
tenga papeles de amores;
ya mis locas bizarrías,
desprecios y desfavores,
como si hubieran nacido
de las entrañas de un roble;
cuando veo un caballero,
con el semblante conforme
al suceso que esperaba.
Volvió la cara y paróse
a escuchar quién le seguía;
pero con pocas razones,
desnudando las espadas
los ferreruelos recogen.
(Lope 2004, vv. 73-120)

traspareza del suo nome,
Castigliana, perché anche oggi
esistono fonti còlte
che, quantunque oscure, scorrono
simili a versi o ventagli:
voglià il Cielo che trionfino!

Finea andava cantando [3]
in grazia dei suoi blasoni
finezze del conte Enrico
(che già conosci tu il Conte
e le sue lettere scritte,
perché, quando ne abbisogni,
come carta per gli spilli
abbia io carta per gli amori),
le mie pазze stravaganze,
i dispetti e i disprezzi,
come s'io fossi mai nata
dalle viscere di un rovere;
quando vedo un cavaliere
con l'aspetto somigliante
a quell'uomo che io vagheggio.

Volse il viso e si fermò [4]
ad ascoltar le ragioni
di alcuno che lo seguiva.
Ma dopo poche parole
le spade entrambi snudarono
sollevando i ferraioli.
(Marone 1933, 240-2)

limpida come il suo nome,
– ma ci sono fonti dotte
benché oscure, che fluiscono
come ventagli ed i versi
e magari ci riuscissero! –
Finea stava cantando
finezze del conte Enrique
in lode delle mie doti,
che tu già conosci il Conte,
e le sue lettere scritte
affinché, quando mi acconcio,
per appuntare i fermagli,
abbia lettere d'amore
e le mie folli stranezze,
il disprezzo ed i dispetti,
come se io fossi nata
dalle viscere di un rovere,
quando vedo un cavaliere
somigliante nell'aspetto
a quello che vagheggiavo.
Si girò e si fermò,
ascoltò chi lo seguiva,
ma dopo poche parole,
misero mano alle spade
e si tolsero i mantelli.
(Vaiopoulos 2012, 27-9)

Antes de entrar en los detalles, cabe señalar que ambas traducciones responden al criterio general de la versión semimimética, ya que recurren al octosílabo para reproducir el romance. Vaiopoulos, sin embargo, renuncia a la asonancia, mientras que Marone intenta reproducir la musicalidad del texto español y, lo que me interesa destacar ahora, adaptarla a su versión. El primer traductor, de hecho, organiza el pasaje en secciones de extensión variable, diferenciadas por el espacio gráfico que las separa, a modo de estrofas, y que yo he numerado en la transcripción del fragmento, para facilitar la lectura de este análisis.

Cada sección-estrofa, de extensión variable (20, 8, 15 y 6 versos), corresponde a una unidad sintáctica y narrativa del relato de Belisa. La estrofa [1] describe el momento del día en que ocurre el episodio (al

atardecer); la [2] indica el lugar de la acción (el Prado); las siguientes, [3] y [4], contienen distintos momentos de la acción narrada. Al mismo tiempo, y desde el punto de vista fónico, el traductor busca dotar a cada una de las cuatro secuencias de octosílabos de una sonoridad propia. En efecto, nótese en los primeros 12 versos de la estrofa [1] el recurso a la asonancia -oi, que apreciamos en los versos pares (*affondi, monti, colori, colori, boschi*). La única excepción es el v. «e insieme il giorno e la notte» que, sin embargo, conecta por asonancia con el primero y el quinto verso de la estrofa, logrando una correspondencia fónica y semántica especialmente acertada (*sole, notte, Fetonte*). En [2], en cambio, predomina otra asonancia (*dove, nome, còlte*). Si bien la frecuencia del sonido -oi disminuye, esta no desaparece del todo (*oggi*), y como un sutil hilo fónico, acompaña la mayor parte del relato de Belisa, volviendo a aparecer también en [3] y [4] (*blasoni, abbisogni, amori, ragioni, ferraioli*).

Estas observaciones destacan la profunda preocupación de Marone por la sonoridad del texto, evidenciada en su insistencia por la dimensión fónica de su versión, como lo demuestran las asonancias y las consonancias internas que enriquecen el pasaje.

Si consideramos ahora la dimensión semántica y sintáctica del fragmento, advertimos una serie de elecciones que refuerzan el carácter poético de su traducción. Es el caso, por ejemplo, del verso «amici Clelia, in carrozza» en que sobresale el cambio onomástico, de Celia a Clelia. Cabe señalar que se trata de la única ocasión en todo el texto en que el traductor modifica un nombre propio.¹³ A falta de explicaciones explícitas por parte de Marone –y salvo que se trate de una errata–, este cambio podría interpretarse como un intento de reproducir la aliteración del sonido [k], elevando y embelleciendo un verso que, en el original, tiene un tono más denotativo y que la traducción de Vaiopoulos conserva fielmente.

También en los últimos cuatro versos de [1] Marone propone soluciones interesantes. Nótese la eliminación del relativo causal inicial (*que nunca verás tan altas* | «Mai si vedranno più alte») y la renuncia a la repetición del adjetivo *soberbias* (*las soberbias presunciones* | «le presunzioni superbe», *como a las soberbias torres* | «come torri temerarie»). La elección, muy convincente, del verbo ‘atterrare’ como traducción de ‘fulminar’ introduce un registro formal y preciso, que se pierde en Vaiopoulos, quien opta por ‘giungere’. De igual manera, la declinación impersonal del predicado (*nunca verás... mai si vedranno*), otorga a la versión italiana un tono sentencioso, casi

13 El traductor mantiene la onomástica original de los personajes, salvo en los casos en que existe una correspondencia en italiano (*Ottavio, Enrico, Ferdinando*), con la excepción de *don Juan*, cuyo nombre conserva en español.

aforístico, que encaja perfectamente con la posición final de estos versos dentro de la sección [1], a modo de *pointe*.

Al comienzo de [2], se notan otras trasposiciones interesantes, a saber, el cambio del sujeto (de la forma impersonal del original, pasamos a la primera persona del italiano) y la anticipación de la referencia toponomástica Prado («Era en la parte del Prado» | *Ero nel Prado, là dove*) que permite conservar la asonancia -oe del original, si bien desplazándola de unos versos («corresponde» | «nombre», *Dove* | *nome*). A continuación, al conservar la referencia a la célebre polémica literaria de la época de Lope, Marone opta por otras importantes modificaciones. Una de las consecuencias de estos cambios, la más interesante desde el punto de vista fónico, es el fuerte encabalgamiento subrayado por una aliteración que embellece el pasaje (*si chiama Fonte, per tersa* | *trasparenza...*). La solución *che, quantunque oscure, scorrono*, que resulta muy fiel a la sonoridad del original (*que aunque obscuras, al fin corren*), conserva el efecto lúgubre (producido por la repetición de la -u) y, al mismo tiempo, eleva el registro del verso respecto al texto español (ya que el adverbio italiano *quantunque* suena más rebuscado que *aunque*).

Volviendo a la alusión a la polémica estética entre poetas *cultos* y poetas *claros*, un tema que, como es sabido, agitaba el debate en la época de Lope, es interesante observar que Marone añade una nota explicativa. De hecho, lo hace cada vez que este tipo de juego alusivo aparece en el texto de Lope. Este detalle resulta relevante porque estas notas son las únicas que figuran a pie de página a lo largo del texto italiano, lo que sugiere el interés que este fenómeno estético debió haber generado en el traductor.

Para concluir este breve recorrido, en el que hemos intentado ofrecer una muestra representativa de las estrategias del primer traductor italiano de *Las bizarrías*, vale la pena señalar que, en algunos momentos, la construcción retórica y el registro adoptados por Marone producen un efecto grandioso, casi épico, en comparación con las soluciones propuestas por Vaiopoulos. Esto resulta particularmente evidente al cotejar versos como *voglia il Cielo che trionfino!*, o *come s'io fossi mai nata* en la versión de Marone, con *e magari ci riuscissero!*, *come se io fossi nata*, respectivamente, en la de Vaiopoulos.

Este contraste de tono y carga expresiva se manifiesta también en pasajes de carácter más descriptivo, como en la siguiente comparación:

- *las cabezas de los montes* - *gli alti crinali dei monti* - *le teste delle montagne*. En este caso, la expresión española las cabezas de los montes posee una connotación algo poética, pero relativamente neutra en cuanto al registro. La traducción de Marone, *gli alti crinali dei monti*, opta, en cambio, por un registro más formal y técnico, usando *crinali* (crestas o picos), lo que eleva el tono descriptivo de

la frase. Por su parte, Vaiopoulos elige una traducción literal, y restituye una imagen cuyo efecto resulta más sencillo y cotidiano en italiano. Esta comparación revela cómo las diferencias de registro y tono inciden incluso en la atmósfera y en la caracterización de los personajes. Otro ejemplo ilustrativo es el siguiente:

- *a las plumas de los aires - ai piani tersi dell'aria - ai toni dei venticelli*. Aquí la diferencia se acentúa aún más a través del uso de los adjetivos. La frase española a las plumas de los aires tiene un aire lírico y elevado, donde plumas sugiere suavidad y ligereza. Marone, en su traducción, utiliza *piani tersi dell'aria*, con *tersi* (limpios, claros), lo que introduce un registro más elevado, casi metafísico, al evocar una imagen de aire puro y despejado. En contraste, la versión de Vaiopoulos, *ai toni dei venticelli*, usa *venticelli* ('viento', en diminutivo), lo que introduce un tono más juguetón, reforzando la dimensión coqueta y ligera del discurso de Belisa.

En ambos casos, las diferencias en el registro y la elección léxica no solo alteran el tono de las frases e influyen en la confección de los personajes, sino que también proporcionan una clave importante para comprender las intenciones de los traductores. Las soluciones de Marone -ya sean fónicas, sintácticas o semánticas- tienden hacia lo lírico y lo elevado, en contraste con el tono más coloquial que, al menos en los ejemplos analizados, caracteriza la traducción de Vaiopoulos.

Vienen a refrendar estas observaciones las palabras que el propio Marone escribió, joven y entusiasta, en la introducción de su primera obra de teatro traducida, *La vita è sogno*, entusiasmo que todavía lo anima, como he intentado mostrar, a la hora de traducir *Le bizzarrie*:

Traduzione non è rispondenza di vocaboli o di frasi, non riferimento ed esattezza di espressioni, non gioco di varia parlata. *Traduzione è vita e creazione*, e perciò gioiosa libertà ed armonia. Il vocabolo, la frase non hanno più valore, *se lo spirito o l'armonia* che li regge ci sfugge. Essi non sono che materia pesa ed opaca che ingombra e soffoca l'originario lume di poesia. Un intero volume di esegesi non basta spesso volte a rendere *il brivido impercettibile di una passione*. Ma è sufficiente a creare il prodigio qualche parola commossa. È necessario, perciò, sollevarsi in questo alone di armonia e, sgombri di ogni legame, *appressarsi al cuore del poeta come a una sorgente di luce*, disperdersi in essa senza più forma né peso, tutto agilità e gentilezza, fino a inebriarsi della sua gioia. (Marone 1920, 10; cursiva añadida)

Anexo. Gherardo Marone traductor de teatro áureo

Fecha	Título de la comedia, autor y datos editoriales	Tipo de traducción
1920	<i>La vita è sogno</i> , Calderón de la Barca. Napoli: L'Editrice Italiana.	en versos
1925	<i>La stella di Siviglia</i> [de atribución dudosa]. Napoli: Gaspere Casella. ¹⁴	en versos
1933	<i>Le bizzarrie di Belisa</i> , Lope de Vega. Torino: UTET [se publica junto con <i>La stella di Siviglia</i>].	en versos
1933	<i>Don Gil da le calze verdi; Il timido a corte</i> , Tirso de Molina. Torino: UTET.	en prosa
1938	<i>Il seduttore di Siviglia e convitato di pietra</i> , en Tirso de Molina, <i>Teatro</i> . Torino: UTET.	en prosa

Bibliografía

- Antonucci, F. (2014). «¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?». *Criticón*, 122, 83-96.
- Antonucci, F. (2017). «Lope de Vega y los *scenari* de la *Commedia dell'arte*». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 22, 34-53.
- Antonucci, F. (2020). «La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días». Demattè, C.; Maggi, E.; Presotto, M (eds), *La traduzione del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 17-46. Biblioteca di Rassegna iberistica 20. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/003>.
- Boadas, S. (2021). «*Las bizzarrías de Belisa*: un borrador autógrafo de Lope de Vega». *Criticón*, 142, 27-46. <https://doi.org/10.4000/criticon.19907>.
- Boadas, S.; Presotto, M. (s.f.). *Auteso. Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro*. <https://theatheor-fe.netseven.it/>.
- Claramonte, A. (1991). *La estrella de Sevilla*. Rodríguez López-Vázquez A. (ed.). Madrid: Cátedra.
- Crivellari, D. (2008). «La recepción del teatro clásico español en Italia». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 24(1), 191-249.
- D'Ambrosio, M. (1996). «Fra avanguardia e Croce». Macchiaroli, G. (a cura di), *Gherardo Marone*. Napoli: La Città Nuova, 39-60.
- De Benedetto, N. (2024). *La Spagna narrata nelle traduzioni italiane (1900-1945)*. Milano: LED.
- Lama Hernández, M.A. (2018). «Las *Comedias escogidas* de Lope de Vega por Juan Eugenio Hartzenbusch. Editar y reescribir». Giuliani L.; Pineda, V. (eds), «*Entra*

14 La atribución de esta obra a Lope de Vega no fue cuestionada hasta la edición de Foulché-Delbosc (1920), cuya propuesta de un autor desconocido desencadenó un extenso y complejo debate. Cabe recordar que el editor moderno de la obra, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, sostiene, basándose en argumentos métricos, léxicos y biográficos, que la autoría corresponde a Andrés de Claramonte, tal como se expone en su estudio (en Lope 1991, 49-70). Recientemente, esta atribución ha sido confirmada mediante un análisis estilométrico realizado por Revenga García (2021, 65-82). Como se ha señalado previamente, Marone no cuestiona esta problemática y, a partir del volumen de 1925, atribuye la obra a Lope.

- el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII).* Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 117-45. Biblioteca di Rassegna iberistica 10. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/005>.
- Macchiaroli, G. (1996). «Notizie bibliografiche». Macchiaroli, G. (ed.), *Gherardo Marone*. Napoli: La Città Nuova, 10-14.
- Marchante C. (2009). «Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari». Profeti, M.G. (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*. Firenze: Alinea, 7-58.
- Marone, A. (a cura di) (1969). *Gherardo Marone*. Napoli: s.n.
- Marone, G. (trad.) (1920). *Pietro Calderon de la Barca: La vita è sogno*. Napoli: L'Editrice Italiana.
- Marone, G. (trad.) (1933). *Lope de Vega: Le bizzarrie di Belisa*. Torino: UTET.
- Meregalli F. (1996). «L'ispanista». Macchiaroli, G. (a cura di), *Gherardo Marone*. Napoli: La Città Nuova, 22-38.
- Poggi, G. (2019). *Góngora*. Roma: Salerno editrice.
- Presotto, M. (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Revenge García, N. (2021). «*La Estrella de Sevilla*» y las potencialidades de la edición digital [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València.
- Savoca, M. (2004). *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti) tra critica e traduzioni*. Firenze: Olschki.
- Ungaretti, G. (1961). *Da Góngora a Mallarmé*. Milano: Mondadori.
- Ungaretti, G. (2015). *Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte di Gherardo Marone*. A cura di F. Bernardini Napoletano. Milano: Mondadori.
- Vaiopoulos, K. (trad.) (2012). *Lope de Vega: L'audace Belisa*. Firenze: Alinea.
- Vega, L. de (1855). *Las bizzarrías de Belisa*. Hartzenbusch, J.E. (ed.), *Lope de Vega: Comedias escogidas*, vol. 2. Madrid: M. Rivadeneyra, 557-73.
- Vega, L. de (1929). *Las bizzarrías de Belisa*. García Sorano, J. (ed.), *Lope de Vega: Obras dramáticas*, vol. 11. Madrid: Nueva edición de la Real Academia Española, 439-71.
- Vega, L. de (2004). *Las bizzarrías de Belisa*. Ed. de E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.

La comicidad entremesil en italiano

Cervantes y los traductores (poetas y filólogos) del siglo XX

Elena Marcello

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract From Cervantes' three *entremeses* translated by Eugenio Montale for Elio Vittorini's publishing operation (*Teatro spagnolo*, Bompiani, 1941), the translation strategies of verbal humour are analysed to compare them with the solutions of other translators (poets and philologists) of the twentieth century. The descriptive study of these metatexts will make it possible to evaluate, once the specific purpose of each translation has been identified, the criterion adopted and its suitability for the preservation of the comic effect, as well as the relationship with the historical and socio-cultural moment in which this peculiar form of cultural dissemination was carried out.

Keywords Cervantes. Entremeses. Twentieth century Italian translations. Verbal humour. Onomastics. Puns and jokes.

Índice 1 Introducción. – 2 De la onomástica y los calificadores apelativos a los juegos. – 3 Los juegos de palabras. – 4 Conclusiones.

1 Introducción

Las traducciones objeto de nuestro análisis recogen las impresiones ya reseñadas por Ravasini (2015) y Antonucci (2020). Es indudable, y en cierto sentido explicable, la atención del siglo XX en Italia por la producción del autor del *Quijote*, a raíz del éxito constante de su obra maestra. La coyuntura cultural que ve traducirse al italiano los

Entremeses cervantinos corre en paralelo con su redescubrimiento español –como ya acertadamente recordaba Rossi (1990) mencionando las adaptaciones de Lorca, Altolaguirre o Lauro Olmo– y, a la vez, con el contexto editorial italiano contemporáneo, particularmente fecundo y receptivo hacia la literatura en lengua española a partir de los años Cuarenta. Cinco traducciones integrales, a cargo de Alfredo Giannini (1915, reimpr. 1926, otra ed. 1943), de Gabriella Milanese (1971, reimpr. 1974, 1978, 1983), de Vittorio Bodini (1972, reimpr. 1989), de Vittoria Spada (1990), de Guido Salvi (1993, pero [1994]), entre las que se sitúan otras sueltas o antológicas que, siguiendo el orden cronológico, firmaron Eugenio Montale (1941), Leo Marinasco (1946), Toni Comello (1955 y 1957), Silvio Pellegrini (1966), Mario Socrate (1978) y, finalmente, Guido de Salvi (1992).¹

La elección de los entremeses sueltos o en antología privilegian *La guarda cuidadosa*² (Montale, Marinasco, Socrate, De Salvi), *Retablo de las maravillas* (Montale, Socrate, De Salvi), *El viejo celoso* (Montale, Pellegrini, De Salvi), mientras que en 1955 Comello elige *Juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *Rufián viudo llamado Trampagos*, *Vizcaíno fingido* y *La cueva de Salamanca*.

Nuestro análisis se centrará en los primeros tres, con el objetivo de identificar las finalidades y estrategias de traducción del humor entremesil, en particular el verbal, a lo largo del siglo XX. Antes, sin embargo, es imprescindible atender a los aspectos que derivan del encargo y de las características del destinatario, es decir, en palabras de Hurtado Albir (2017, 156-61), a los problemas pragmáticos que suele afectar la reformulación del prototexto. A este respecto, conviene anticipar un dato: la mayoría de las traducciones del siglo XX reseñadas apuntan a una labor de traducción literaria o, si se prefiere, de un texto teatral traducido para la lectura y dirigido a un público amplio, desconocedor de la lengua española. Solamente las ediciones de Socrate y de De Salvi presentan también los entremeses en lengua original, «a fronte», es decir, en edición bilingüe el primero, al final del volumen el segundo. Únicamente Socrate expresa una intencionalidad traductora focalizada en la puesta en escena, y lo hace con una nota inicial:

La presente traduzione ha cercato di seguire un criterio che tenesse sempre presenti le esigenze della recitazione – ché di teatro si tratta –, senza tuttavia troppi arbitri e forzatura. Questo stesso criterio ha indotto a una traduzione in grado di risolvere

¹ No se ha consultado la primera versión antológica de De Salvi, por lo que las referencias proceden de la edición integral de los *Entremeses*.

² No es inapropiado recordar también la proyección escénica y radiofónica de los entremeses en la Italia de los años Treinta y, luego, de los Sesenta (Ravasini 2015, 124). Para los restos documentales relativos a estos productos, véase Ferrara 2004, 298 y Bazzarelli, Francioni, Moscadelli 2018, 159.

di per sé il più fedelmente possibile giochi di parole e allusioni di non immediata comprensione. (Cervantes 1978, [16])

La anotación del poeta y filólogo nos revela la atención a la fidelidad textual que prima en la resolución de los juegos o de los obstáculos de comprensión del texto, de modo que, aun poniendo mientes en la recitación o, si se prefiere, en la *performability* de una traducción teatral, tiene reparos por la potencial arbitrariedad o el forzamiento de sus elecciones. El escollo de todo traductor y de todo estudioso de la traducción.

Por otra parte, una evidente finalidad escénica tiene la traducción-reducción de *La guarda cuidadosa* de Marinasco publicada en los *Quaderni di 'Filodrammatica'* de la editorial AVE en 1946. Avalan esa intencionalidad también unas «Note di regia» con bocetos y sugerencias para la puesta en escena, firmadas por Roberto Marsico (Cervantes 1946, 11-19).³ Aun sin indicaciones sobre la praxis traductora, esa publicación refleja la atención hacia la configuración de los personajes y de la *vis comica*, que se construye a través del contraste entre la figura central del soldado y los varones que rondan la casa de su amada, desapareciendo de la escena las figuras femeninas.

El cuidado por recuperar el sentido del original, señuelo de una pretensión filológica y de una intencionalidad traductora *source-oriented*, queda, además, manifiesto en la actitud de algunos traductores al añadir notas explicativas, sobre todo en casos de pérdidas de significado o explicitación del contexto referencial español e incluso del occidental. Así hacen Giannini, Pellegrini y Bodini, mientras que se deben a Rossi las notas del texto cervantino al final del libro traducido por Spada, y la advertencia, ya recordada por Ravasini, sobre la traducción que intenta «reintegrare il più possibile per il lettore italiano i valori comici assoluti del testo [...] i giochi di parole e i nomi comici» y que se considera «nuova e diversa» con respecto a la de Bodini (Cervantes 1990, 19 y 10). Los demás dejan el metatexto libre de cualquier comentario.

Pero vayamos al análisis de los contextos de producción. Abre el siglo la traducción de Giannini (1915), para la editorial Carabba, cuyo producto será punto de referencia para muchos de los traductores posteriores, que, como Montale y Bodini, incluso lo declaran. El hispanista pisano, conocido también por sus manuales de gramática española (Ripa 2014), ya se había enfrentado con la escritura cervantina en 1912, traduciendo, para la editorial Laterza, seis *Novelas ejemplares*, que, en cierto sentido, inauguraron su labor

³ A la traducción (Cervantes 1946, 20-32) le antecede también el estudio «Miguel Cervantes e la sua opera» de Alberto Perrini (Cervantes 1946, 3-10). Lamentablemente, esa edición presenta unas cuantas erratas.

de traductor y divulgador de la cultura española (y catalana) en la península. Posteriormente, se acercó a los entremeses, mientras que en 1923 Sansoni dio a la imprenta el primer tomo de su traducción del *Quijote*, que se completó en 1927 con el cuarto y último. El dato tiene importancia por la contigüidad cronológica y por la apropiación del estilo de Cervantes en su labor traductora.

Blakesley (2013) se detuvo en Montale traductor, cuya labor fue motivada en un principio por necesidades económicas, a raíz de su despido en 1938 de *Il Gabinetto Vieusseux* por no adherirse al partido fascista. Curiosamente, Montale apreciaba sobremanera algunas de sus traducciones. Entre estas, los *Entremeses* cervantinos, que merecieron también los elogios de Croce. Ahora bien: por declaración del poeta en una carta a Gianfranco Contini, Montale expresa no solo su desconocimiento del español, sino manifiesta que su labor consistió en revisar la traducción de Giannini (Blakesley 2013, 115-17). Bompiani acoge los tres entremeses cervantinos en un momento cultural aperturista, después de la década de los Veinte, que, en cambio, representó un período intransigente y nacionalista. A la editorial milanesa, en estos años, va estrechamente ligado el nombre de Elio Vittorini (Ferretti 1992; Ragone 1999; Cogo 2012), quien promovió desde finales de los años Veinte muchas operaciones editoriales antes en Mondadori y luego en Bompiani. El volumen preparado por el escritor siciliano, *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, ve la luz el mismo año que *Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti*, al cuidado de Carlo Bo. Esa notable operación editorial no pasó desapercibida. En efecto, veinte años después tanto la milanesa Mursia, como Einaudi, promueven en 1971 y 1972 todo Cervantes entremesil con la traducción, respectivamente, de Milanese y de Bodini.⁴

Precedentemente, debe destacarse la citada «Riduzione e traduzione di Leo Marinasco», publicada en 1946 con otros textos, y en 1964 el impreso de la editorial palermitana Ando, en el cual se proponen seis entremeses cervantinos *ad usum delphini*, es decir, para el contexto escolar, que, sin embargo, están sin traducir al italiano. Pese a no poder contabilizarse entre las traducciones, el volumen, que Ravasini no logró ver, resulta interesante por su traducción de los títulos, consignados en la introducción, y por el uso de notas en italiano en casos de dificultad de comprensión. La «Prefazione» de Emilia Smergani aclara las intenciones editoriales:

La presente edizione di sei Intermezzi scelti di Miguel de Cervantes, che vede la luce nel IV centenario della sua nascita, vuole essere un modesto omaggio alla memoria dell'immortale

4 Sobre la labor traductora de Bodini, véase De Benedetto, Ravasini 2015.

Autore del «Quijote». Destinata principalmente ai giovani delle scuole, non si è creduto opportuno ne facessero parte, perché non adatti, gl'Intermezzi «El Rufián viudo» («Il bravaccio vedovo»), «La cueva de Salamanca» («L'antro di Salamanca»); «El viejo celoso» («Il vecchio geloso»). Pure di questi però, come degli altri di cui viene pubblicato e annotato il testo, si troverà un breve riassunto nell'*Introduzione* che è in italiano perché possa essere letta anche da chi, pur non conoscendo la lingua di Cervantes, conosce ed ammira il Capolavoro del Grande Spagnolo ed al quale forse gli piacerà accostarsi anche come autore drammatico.

Le note al testo, invece, tranne nei casi in cui non se ne sia ritenuta necessaria la traduzione, sono in spagnolo, affinché chi legge si abitui a spiegarsi e ad esprimere il pensiero dell'Autore nella lingua originale.

Palermo, dicembre 1947

E.S.
(Cervantes 1964, 1)

Con la autocensura de los entremeses más procaces y el elogio, en nota, de la traducción de Giannini, considerada una «buona traduzione italiana» (Cervantes 1964, 1), tienen cabida en esta publicación: *Il giudice dei divorzi*, *L'elezione dei sindaci di Daganzo*, *La sentinella all'erta*, *Il finto biscaglino*, *Il quadro delle meraviglie* y el entremés atribuido *Los habladores / I chiacchieroni*. La discrepancia entre la fecha de la «Prefazione» y la del impreso se debe a que la operación se promovió a raíz del IV Centenario del nacimiento de Cervantes y que luego, por motivos desconocidos, se publicó más tarde.

Finalmente, la editorial turinesa UTET promueve en 1966 en su «Collana di traduzioni. I grandi scrittori stranieri» el volumen misceláneo de Cervantes que aún tres novelas ejemplares y el entremés de *El viejo celoso*, a cargo de Pellegrini y Martinengo. A partir de los años Setenta, al lado de reimpressiones o reediciones, seguirán otros proyectos en diferentes editoriales romanas (Bulzoni, Lucarini, Instituto Cervantes-Centro Teatro Classico) con los que se alcanza la década de los Noventa.

Piedra de toque de nuestra indagación es la comicità entremesil y, en particular, la de tipo verbal, visible en la onomástica y en los calificadores apelativos, así como en los juegos de palabras, que no excluyen chistes referenciales. Dando por sentado la literatura sobre la configuración del género, nuestro marco metodológico remite principalmente a Delabastita (1993) y a la TGHV de Attardo (2017) y Raskin.

2 **De la onomástica y los calificadores apelativos
a los juegos**

Si los tres entremeses se configuran a través de tipos fácilmente trasladables al contexto italiano (el soldado, el sacristán, la fregona de *La guarda cuidadosa*; el mundo de la farándula y del gobierno de una aldea de *El retablo de las maravillas*; la alcahueta y el viejo impotente de *El viejo celoso*) por su correspondencia en la literatura autóctona desde los albores del teatro moderno, así como lo son los engaños y burlas o la ridiculización de un personaje desde la *novella* a la *Commedia dell'Arte*, en dos de los tres⁵ entremeses analizados Cervantes amplifica la carga cómica por medio de la elección de nombres parlantes y burlescos. El mecanismo viene de la Antigüedad y recorre siglos y geografías.

Tabla 1 Onomástica

<i>El retablo de las maravillas</i>	
Rabelín	Ribechino (Giannini, Montale, Bodini) Chitarrino (Milanese) Rabelín (Socrate) Culin/Culín (Spada) Ribellino (De Salvi)
Benito Repollo	Benito Repollo (Montale, Socrate, De Salvi) Benedetto Repoglio (Giannini) Benito Broccolo (Milanese) Benito Cavolfiore (Bodini) Benito Cavoletto (Spada)
Juan Castrado	Juan Castrado (Montale, Socrate) Giovanni Castrato (Giannini, Milanese, Bodini, Spada, De Salvi)
Pedro Capacho	Pedro Capacho (Montale, Socrate) Pietro Capaccio (Giannini) Pietro Corbello (Milanese, Bodini) Pietro Cappone (Spada) Pietro Capoccia (De Salvi)
<i>El viejo celoso</i>	
Cañizares	Cañizares (Giannini, Pellegrini, Milanese, De Salvi) Cannizares (Montale) Canniccio (Bodini) Steccatelli (Spada)
Hortigosa	Hortigosa (Giannini, Montale, Milanese, De Salvi) Ortigosa (Pellegrini) Orticososa (Bodini) Orticaglia (Spada)

5 Desatendemos, por su escasa presencia escénica, el peso onomástico del nombre Grajales de *La guarda cuidadosa*, derivado de «grajo», que todos traducen con «cornacchia», excepto Socrate, quien conserva coherentemente todos los nombres en español.

Las traducciones del siglo XX oscilan entre la conservación del nombre original o su adecuación fonética y su traslación al italiano, al fin de mantener la riqueza de significado y el efecto cómico en una traducción *target-oriented*. En la naturalización de los nombres propios, además, debe considerarse vinculante, para algunas publicaciones, la política lingüística fascista. En *El retablo de las maravillas* el músico lleva el nombre de un instrumento musical muy apreciado por los antiguos juglares: el *rabel*, la *ribeca* en italiano, que, además, tenía una versión más pequeña y de tono más agudo, el *ribechino*, *rebecchino* o *ribecchino* (GDLI). Cervantes bautiza al personaje, el cual debía también ser un actor de baja estatura y menudo, utilizando el diminutivo: Rabelín. La misma estrategia adoptan Giannini, Montale y Bodini,⁶ mientras que De Salvi aplica el diminutivo italiano al nombre español del instrumento, Ribellino, con el riesgo de producir cierta ambigüedad por su cercanía al sustantivo *ribelle*. Si Milanese opta por aplicar el sufijo a un instrumento más conocido, la guitarra, Spada se distancia por completo del significado originario, optando por la forma Culin, a veces con acento, otras sin, en la sílaba final. Un regionalismo lombardo que, además de su significado literal, hace referencia al extremo entre el tallo y el cáliz de la copa (Cherubini) y que puede usarse traslaticamente para indicar la poca cantidad. No hay rastro en las notas del criterio adoptado para esta solución intensificadora del elemento burlesco. Sea como sea, el personaje es objeto de burlas y maltratos tanto por parte de los cómicos, como por parte del alcalde del pueblo Benito Repollo, cuya onomástica es evidentemente ridícula y así lo evidencian los traductores adoptando estrategias similares.⁷ Nombres burlescos tienen también el regidor Juan Castrado y el escribano Pedro Capacho. Este último ofrece mayor variedad de soluciones, por el uso, literal y figurado, del término, pues «capacho» remite, por un lado, al recipiente o capazo que se solía llevar encima de la cabeza y, por otro, al engañabobos. En italiano «corbello» conserva dos significados, el «recipiente redondo di stecche di legno o vimini» y los testículos (GDLI) que se suelen usar metafóricamente para tildar al bobo o «minchione». De ahí, la solución de Milanese y Bodini. En

6 Ulterior acercamiento al destinatario se nota en Giannini, el cual lo introduce en las *dramatis personae* como «Il suonatore di ribeca, o Ribechino» frente a Montale, quien en cambio le antepone el artículo determinativo, «Il ribechino».

7 A veces, se alude a estas figuras a través de su cargo administrativo: el alcalde Repollo se permuta en «podestà» (Giannini, Montale, De Salvi) o «sindaco» (Milanese, Bodini, Socrate), con la excepción del préstamo en Spada; el regidor Juan Castrado oscila entre «conservatore» (Giannini, De Salvi), «reggente» (Bodini), «assessore» (Milanese, Socrate) y «consigliere» (Spada), mientras que el escribano se traduce con «cancelliere» (Milanese, Bodini, Spada), «notaio» (De Salvi)/ «notaro» (Giannini), «scriba»/ «scrivano» (Montale) o «segretario» (Socrate).

cambio, De Salvi focaliza la atención en la dimensión de la cabeza del personaje, «Capoccia». Spada parece jugar con la paronomasia acercando «Capacho» a «Cappone», con dudoso éxito, a nuestro modo de ver, debido precisamente al desplazamiento semántico.

Que los nombres tuviesen relevancia en la configuración cómica de *El retablo de las maravillas* lo demuestra su uso para chistes erótico-sexuales. ¿Qué podía pensar el público aurisecular de un hombre apellidado Castrado quien alardea de sus padres, siendo el uno castrado y la otra «macha»?

Ej. 1

Juan Castrado me llamo, hijo de **Antón Castrado** y de **Juana Macha**; y no digo más en abono

io mi chiamo Giovanni Castrato, figlio di **Antonio Castrato** e **Giovanna Maccia**. Né dico altro per mallevadoria e sicurtà. (Giannini)
mi chiamo Juan Castrado, figlio di **Anton Castrado** e di **Juana Maha** [sic], e piú non aggiungo a garanzia, sicuro di [...]. (Montale)
io mi chiamo Giovanni Castrato, figlio di **Antón Castrato** e di **Juana Marcha** e non aggiungo altro a garanzia ed assicurazione. (Milanese)

Mi chiamo Giovanni Castrato e sono figlio di **Antonio Castrato** e **Maria Maschio**, e non dico altro!, nella garanzia e nella fiducia. (Bodini)

io mi chiamo Juan Castrado, figlio di **Antón Castrado** e di **Juana Macha**. E non ho bisogno di dire altro a garanzia e assicurazione. (Socrate)

Giovanni Castrato mi chiamo, figlio di **Antonio Castrato** e **Giovanna Maschia**; e non dico altro. (Spada)

io mi chiamo Giovanni Castrato, figlio di **Antonio Castrato** e **Giovanna Marcia**; non aggiungo altro a garanzia. (De Salvi)

En este caso, solamente Bodini y Spada logran el efecto humorístico con una traducción literal del apellido. En los restantes casos, sin excluir posibles erratas (Montale), la comicidad se desvanece. Y aún más para la solución Marcia (De Salvi) / Marcha (Milanese), que desliza el significado hacia la putrefacción o, según se pronuncie, al acto de marchar y hace sospechar una filiación textual entre ambos. O mejor, la adopción de un mismo prototexto, pues la variante «Marcha» aparece en el texto español al final de la edición de De Salvi (Cervantes 1993, 186).

La tendencia a la traducción de los nombres parlantes por estrategias de sufijación se confirma también en *El viejo celoso*, con Cañizares y Hortigosa. El apellido del primero deriva de «caña», que del italiano «canna» o, del más específico, «stecca» da lugar a algunas realizaciones. Similarmente, la alcahueta Hortigosa, nombre

fácilmente asimilable al homófono «Ortiga», conserva en italiano ese carácter urticante (Pellegrini, Bodini) hasta incluso marcarse despectivamente (Spada).

Si la reseña de las traducciones italianas evidencia una adecuada atención hacia la comicidad de la onomástica, también debe anotarse su asistematicidad, pues algunos traductores desatienden, o no se percatan, del potencial burlesco de ciertos nombres.

En la orquestación cómica de los entremeses tiene relevancia la virulencia verbal, que suele manifestarse a través de calificadores apelativos, exclamaciones y maldiciones, y, a menudo, va de la mano de la onomástica. El músico de *El retablo de las maravillas* suscita la ira del alcalde Benito Repollo tanto por su físico, como por su escasa habilidad armónica. De ahí la ristra de maldiciones con que, a menudo, se le interpela.

Ej. 2

¡Válgate el diablo por **músico aduendado** y qué hace de menudear sin cítola y sin son! [...] ¿Dios te había de enseñar, **sabandija**? [...] ¡No toque más, **músico de entre sueños**, que te romperé la cabeza!

Ti porti il diavolo, **sonatore spiritato** qual sei, e che ti faccia piroettare senza cetra e senza suono! [...] Iddio aveva a insegnarti, **serpente**? [...] Tu non suonar più, **suonatore di cartapesta**, se no ti rompo il capo. (Giannini)

Il diavolo ti pigli, **musico** che strimpelli senza strumento e senza suono! [...] Proprio Dio doveva insegnarti, **vermicciattolo**? [...] Basta, **musico della malora**, o ti rompo la testa. (Montale)

Il diavolo ti porti, **suonatore stregato** che sei! E cosa continua a strimpellare senza ritmo né suono! [...] Dio te l'ha insegnato, eh, **serpente**? [...] e tu, smettita di suonare, **suonatore ti vedo e non ti vedo**, se no ti spacco la testa! (Milanese)

Che il diavolo ti porti, **sonatore dannato**, che non fai che ripetere la stessa lagna senza né ritmo né suono. [...] Dio doveva insegnare proprio a te, **verme**? [...] Non sonare più, **sonatore incorporeo**, o ti romperò la testa. (Bodini)

Vattene in malora col diavolo da quel **suonatore indemoniato** che sei! E seguita a strimpellare, sai! [...] Ah, adesso è Dio che t'ha insegnato, **brutto scorfano**! [...] E smettita di suonare, tu, **suonatore da dormiveglia**, che si vede e non si vede, sennò ti spacco la testa! (Socrate)

Smettila di suonare, tu, **musicante da incubo**, sennò ti spacco la testa! (Spada)

Ti si porti il diavolo, **musicista della malora**. Continua a strimpellare senza ritmo né suono! [...] Dio te l'ha insegnato, **serpentello**? [...] E tu smettita di suonare, altrimenti ti spacco la testa, **suonatore di sonnolenze**! (De Salvi)

Si «menudear», «hacer y ejecutar algo muchas veces, repetidamente» (DRAE), apunta a «tocar» pero sin instrumento ni sonido, por lo que el músico resulta fantasmal como si fuera embrujado, un duende o una producción de la mente adormilada, la complejidad de matices y concatenación de imágenes obliga a una selección de significados para conservar tanto el acto ilocutivo, como el efecto cómico-hiperbólico y la violencia expresiva. Está clara la tendencia de los traductores hacia el mantenimiento del acto de habla, pues todos acentúan la fuerza de la imprecación. Meridiana es, a este respecto, la variedad de soluciones para *sabandija*. Más complicado es conservar la carga semántica que entrelaza la maldición con los apóstrofes, sobre todo el último. Giannini desvía el significado despectivo hacia el hombre sin carácter, un pelele, neutralizando el nexo con la referencia anterior; una omisión parcial se encuentra en Montale, quien, en cambio, conserva muy bien la eficacia ilocutiva; Socrate, al traducir literalmente la expresión española considera, con razón, necesaria una amplificación, «che si vede e non si vede», que remita a la inconsistencia física y melódica del músico, así como al contexto dramático (estamos casi al final del entremés); Spada, que, por otra parte, omite los fragmentos anteriores, conecta lo onírico con la connotación despectiva, mientras que De Salvi opta por declinar hacia el gimoteo y el adormilamiento que produce. Evidencia la dificultad de traducción de este segundo calificador Bodini, quien ve la necesidad de añadir una nota a su solución (quizás la menos acertada): «Sarebbe in realtà 'sonatore da dormiveglia'; Ribechino è infatti così piccolo che sembra un'apparizione fra sogno e veglia, ciò a cui abbiamo mirato traducendolo con 'incorporeo'» (Cervantes 1972, 141). En todos, claramente, se percibe la tensión por conservar la cohesión textual creada por Cervantes; y si Montale no tuvo delante de sí el texto español, reformuló con acierto la propuesta de Giannini haciéndola más inmediata y comprensible.

Ej. 3

Ven acá, **motilón arrastrado**; respóndeme a esto que preguntarte quiero.

Vieni qui, **laico miserabile**! Rispondi un po' a questa domanda [...] (Giannini)

Vieni qui, **laico straccione**: rispondi a quel che ho da chiederti. (Montale)

Vieni qui, **miserabile**! Innanzitutto non credo una parola di quello che dici. (Marinascio)

Stammi a sentire, **laico straccione**, rispondi a quel che ti voglio chiedere. (Milanese)

Vieni qua, **converso della malora**; rispondi a quello che voglio chiederti. (Bodini)

Vieni qua, **laico straccione**, vieni qua! Ti voglio domandare una cosa (Socrate)

Vieni qua, **schiericato d'un converso**; ti voglio domandare una cosa. (Spada)

Vieni un po' qua, **laico miserabile**. Rispondi alla mia domanda (De Salvi)

Cuando en *La guarda cuidadosa* al sacristán, rival del soldado, se le tacha de «motilón arrastrado», se combina un coloquialismo por *lego*, *seglar* con un calificador, cuyo significado oscila entre *desastrado*, *rastrero* y *bribón* (DRAE). El contexto, por otra parte, especificaba, a través de una referencia litúrgica anterior, «cantar la Epístola» (Cervantes 2020, 161), que el personaje no pertenecía a las órdenes clericales y, por lo tanto, podía casarse. La dominante percibida por todos, con la excepción de Marinasco,⁸ reside en el estado de *lego*, traducido, mayoritariamente, con «laico» (Giannini, Montale, Socrate, De Salvi), mientras que la solución «schiericato» (Spada) conserva incluso la alusión al corte de pelo ínsita en el término «motilón». Por otra parte, Bodini adopta una equivalencia, no exenta de cierta ambigüedad, pues remite a la tercera acepción de «converso» que define al «uomo passato a professione monastica in età adulta (Treccani); in seguito, con l'elevazione dell'ordine monastico al grado sacerdotale, fratello laico che, nelle comunità monastiche, attendeva a servizi profani e a lavori manuali». Cada elección provoca la adopción de otros sintagmas para reproducir la visceralidad del vocativo despectivo y del acto de habla.

Ej. 4

¡Pux, pux, pux, **viejo clueco, tan potroso como celoso** y el más celoso del mundo!

Puah! puah! **vecchio cadente, vecchio ernioso quanto geloso**; il più geloso del mondo, anzi! (Giannini)

Puah! **Vecchio rammollito, ernioso e geloso**, e geloso più di ogni altro al mondo! (Montale)

Puah, puah, puah! **Vecchio cadente, tanto ernioso quanto geloso**; anzi, il più geloso al mondo! (Pellegrini)

Puah, puah! **vecchio chioccio, ernioso e altrettanto geloso**, il più geloso del mondo! (Milanese)

Sciò, sciò, sciò, **vecchio balogio, che ha più ernie che gelosie**, benché sia l'uomo più geloso del mondo. (Bodini)

⁸ Asimismo, debe notarse la reformulación, inexistente en el prototexto, del discurso del soldado.

Pussa via, **brutto vecchiaccio, con la tua ernia grande come la tua gelosia**, che è la gelosia più grande del mondo! (Spada)

Puh, puh, puh! **Veccio bacucco, tanto ernioso quanto geloso**, il più geloso del mondo! (De Salvi)

Al principio de *El viejo celoso*, la criada alude a su amo definiéndolo «viejo clueco, tan potroso como celoso». Si «potroso», es decir, el «que tiene potra o hernia» no presenta grandes dificultades –sí, en cambio, las tiene la oración comparativa–, el adjetivo «clueco», un coloquialismo para indicar a la persona que está «muy débil y casi impedida por la vejez» (DRAE) ofrece un abanico de soluciones interesantes. Destaca Bodini con un toscanismo, «balogio» («Melenso, infiacchito, intorpidito per qualche indisposizione o preoccupazione», Treccani) y la oración comparativa de superioridad (frente a la cervantina de igualdad), y la simplificación, en aras de una más accesible comprensión de Montale. Con «vecchio bacucco» De Salvi halla una equivalencia en vigor en la actualidad para definir a la «persona assai vecchia e rimbecillita dall'età» (Treccani), mientras que Milanese opta por una traducción literal que señala al afán protector del marido celoso.

3 Los juegos de palabras

El resorte cómico de los juegos de palabras y de los chistes es muy habitual en la comicidad entremesil. En *La guarda cuidadosa*, el soldado espanta a quienquiera se acerque para hablar con Cristinica, incluso a los vendedores de mercería.

Ej. 5

Cristina. Hola, Manuel, ¿traéis **vivos** para una camisa? [...]

Soldado. Ya se fue Manuel, **señora** de los **vivos** y aun señora de los **muertos** [...]

Cristina. (si affaccia) Ehi, Manuele, ce ne hai **bigherini** per camicie? [...]

Soldado. Manuele se n'è andato, **signora bella dei bigherini e signora anche dei poverini**. (Giannini)

Cristina. (Alla finestra). Olà, Manuel! Hai delle **fettucce** per profilare la biancheria? [...]

Il soldato. Manuel non c'è più, **signora dei pizzi e dei pazzi**. (Montale)

Mercante. Vado dalla padrona di questa casa che mi ha ordinato delle **fettucce** per profilare la biancheria. [...]

Soldato. Oh, Cristina, che mi fai fare! Tu stella della mia disperazione invece di essere la stella polare della mia speranza! (Marinasco)

Cristina. (alla finestra) Ehi, Manuel, avete **vivagni** da filettar camicie? [...]

Soldato. Manuel se n'è andato **signora dei vivi e dei morti**. (Milanese)

Cristina. Ehi, Emanuele! Avete **cordoncini** per camicie? [...]

Soldato. Emanuele se n'è andato, **signora dei vivi, nonché dei morti**. (Bodini)

Cristina. Ehi, Manuel! Ce n'hai un po' di **vivagno** per camicie? [...]

Soldato. Manuel se l'è già filata via, **signora mia dei vivagni, anzi dei vivi nonché dei morti**. (Socrate)

Cristina. Ehi, Manuel! Hai de **vivagni** per camicie? [...]

Soldato. Manuel se n'è già andato, **signora dei miei vivagni, dei vivi nonché dei morti**. (Spada)

Cristina. (Si affaccia) Ehi, Manuel, ne hai di **passamano** per camicie? [...]

Soldato. Manuel è andato via, **signora bella dei passamano e dei cascamorti**. (De Salvi)

El juego de palabras se establece entre «vivos», es decir, el «filete, cordoncillo o trencilla que se pone por adorno en los bordes y en las costuras de las prendas de vestir» (DRAE), y el homógrafo referido a personas, que da pie al vocativo, «señora de los vivos y de los muertos». Puesto que en italiano no se da ningún equivalente que permita conservar el juego,⁹ los traductores han tenido que intentar compensar la pérdida a través de diferentes soluciones. Si se atiende al tecnicismo, según Treccani, las soluciones más acertadas son, en orden decreciente, «bigherino» (Giannini), «cordoncino» (Bodini) y «passamano» (De Salvi); se alejan «fettuccia» (Montale), más inteligible por ser léxico de frecuencia, y «vivagno» (Milanese, Socrate, Spada), que, en cambio, permite reproducir el juego fónico por la coincidencia de la raíz. Si el contexto puede aclarar la especificidad terminológica, aunque se pierda el juego fónico, el efecto cómico de la réplica se preserva eficazmente en Giannini y Montale compensándolo con otros juegos fónicos –la rima para el primero, la paronomasia para el segundo– o con una repetición que acerque los dos términos (Socrate) o con una acentuación del aspecto coloquial ínsito en el uso del posesivo (Socrate, Spada). De Salvi, en cambio, recrea otra correspondencia *target-oriented*

⁹ En italiano, podría pensarse en *taglio vivo* o *tessuto vivo*, que en el sector textil hacen referencia al corte de tela sin dobladillo. En esta eventualidad (pasamos de un sustantivo a un adjetivo) haría falta reformular totalmente el juego.

para reincidir en el contexto situacional, ya desligada del texto original y, creemos, fundada en la ambivalencia de «passamano» y en la formación de palabras por composición. En cambio, Marinasco adapta el diálogo a raíz de la eliminación de las figuras femeninas del tablado, condensando en la réplica del mercader la información sobre su aparición en escena (la pregunta de Cristina es ahora una afirmación del vendedor) y sustituyendo la alocución del soldado con una invocación anterior en el prototexto: «Oh estrella de mi perdición, antes que norte de mi esperanza» (Cervantes 2020, 166).

Ej. 6

Chanfalla. [...] es muy buen cristiano y hidalgo de **solar** conocido.
[...] Benito. De **solar**, bien podrá ser, mas de **sonar**, abrenuncio.

Cianfaglia. [...] per vero è cristiano proprio schietto e fidalgo di buon **seme**. [...]

Benedetto. Di buon **seme** potrà essere, ma di buon **suono**, *abrenuntio*. (Giannini)

Chanfalla. [...] è un cristiano autentico e un hidalgo di buon **nome**. [...]

Benito. Ci sarà il **nome**, ma quanto ai **suoni**... *abrenuntio*. (Montale)

Cianfaglia. [...] è un buon cristiano e di **famiglia onorata** e conosciuta. [...]

Benito. Di buona **famiglia** può darsi che sia, ma di buon *suono*, *abrenuncio*! (Milanese)

Cianfaglia. [...] è un cristiano vecchio e figlio di **casata** ben nota. [...]

Benito. Per la **casata**, passi; ma per il **suono**, *abrenuncio*. (Bodini)

Chanfalla. [...] è cristiano schiettestimo e hidalgo di lignaggio **ben noto**. [...]

Repollo. Quanto a '**ben noto**', può essere, ma quanto a **note**, *abrenuncio*. (Socrate)

Cazzarra. [...] è un cristiano vecchio e viene da un lignaggio ben **noto**. [...]

Cavoletto. Quanto a '**ben noto**' potrà anche essere ma quanto alle '**note**' *abrenuncio*. (Spada)

Cianfaglia. [...] è un cristiano purosangue e hidalgo di **razza** conosciuta! [...]

Repollo. Sarà **puro** di **razza**, ma di **suono** ho i miei dubbi. (De Salvi)

Otro juego se ofrece para las cualidades del músico que, además de ser «buen cristiano» es «hidalgo de solar conocido», lo que lleva a la réplica cáustica de Benito fundada en la paronomasia *solar-sonar*.

Notable el intento de conservación de juego fónico de Giannini (*di buon seme-di buon suono*), de Socrate (*ben noto-note*) y Spada (*ben noto-'note'*), quien debía tener su traducción delante, mientras que los demás traductores consideran imprescindible el efecto ilocutivo y opositivo, alcanzado por medio de estructuras fijas y coloquiales: *passi... ma*.

Ej. 7

tenía **casa** y busqué **casar**, estaba **posado** y **desposeme**.

Ce l'avevo la **casa** e cercai **accasarmi**; vivo **riposato** e mi **sposai**! (Giannini)

Avevo la mia **casa** e volli **accasarmi**, vivo al sicuro e volli prender moglie... (Montale)

avevo **casa** e volli **accasarmi**; vivo in pace e mi **sposai** (Pellegrini)

avevo la mia **casa** e mi son voluto **accasare**, vivo **posato e tranquillo** e mi son **sposato**. (Milanese)

Avevo **casa** e volli **accasarmi**; ero **sposato** [sic] e mi **sposai**. (Bodini)

avevo la mia **casa**, e mi sono voluto **accasare**; vivo **tranquillo e riposato**, e mi sono voluto **sposare**. (Spada)

una **casa** ce l'avevo e mi **accasai**; ero **calmo e posato** e mi **sposai**. (De Salvi)

El viejo celoso es un entremés impregnado de alusiones eróticas, más o menos explícitas. Al relatar el origen de sus afanes, el impotente Cañizares concluye su discurso con una cláusula fundada en la paronomasia y en oraciones coordinadas. Considerando que en italiano el juego fónico podía reproducirse con *casa-accasare* y *posato-sposare*, el escollo parece encontrarse en conservar el efecto braquilógico, la concisión de la sentencia. De ahí, que la redundancia adjetival (Spada, De Salvi) y la probable errata de Bodini restan, creemos, fuerza a la expresión.

Ej. 7

Compadre. Y con razón se puede tener ese temor, porque las mujeres querrían gozar **enteros** los frutos del matrimonio.

Cañizares. La mía los goza **doblados**.

Compare. E c'è da averla codesta paura, perché le donne i frutti del matrimonio vorrebbero goderli **tutti**.

Cañizares. La mia li gode il **doppio**. (Giannini)

Il compare. Avete ragione di temere, perché le donne vogliono goderse per **intero** i frutti del matrimonio.

Cannizares. La mia li gusta **raddoppiati**. (Montale)

Compare. E ben fondata si può ritenere questa paura, perché le donne vorrebbero godere interi i frutti del matrimonio.

Cañizares. La mia li gode **doppiati**. (Pellegrini)

Compare. È ben fondata codesta paura, poiché le donne vorrebbero goderseli per **intero** i frutti del matrimonio.

Cañizares. La mia li gode **in modo particolare**. (Milanese)

Compare. È un timore ben giustificato, perché le donne i frutti del matrimonio vorrebbero goderseli **intieri**.

Canniccio. La mia se ne gode il **doppio ma non son quelli veri**. (Bodini)

Compare. Ha ragione ad avere questa paura, perché le donne il frutto del matrimonio vorrebbero goderselo per **intero**.

Steccatelli. Nel mio caso più che intero è **piegato in due**. (Spada)

Compare. È più che giusto temere questo, perché le donne vogliono goderli **tutti** i frutti del matrimonio.

Cañizares. La mia li gode il **doppio**. (De Salvi)

Contiene valencia erótica también el adjetivo *doblados* si referido a los frutos del matrimonio. Al lado de *duplicar*, el verbo *doblar* (y participio con valor adjetival) también equivale a *plegar*, *torcer*, «causarle a alguien gran quebranto» o incluso «tocar a muerto» (DRAE); el adjetivo, en cambio, en su tercera acepción apunta a quien «demuestra algo distinto y contrario de lo que se piensa y se siente» (DRAE). El juego se establece con el adjetivo *enteros*, cuyo sentido primario es el de oposición por cantidad; el subliminal, en cambio, necesita una explicitación en italiano. Indudablemente, a la hora de interpretar la réplica, los elementos suprasegmentales ayudarían a marcar el significado del adjetivo, pero, si atendemos al solo texto, la solución más meridiana para la reproducción del efecto cómico le corresponde a Spada.

4 Conclusiones

Los límites del presente trabajo impiden dar cuenta sistemática y exhaustiva de todo el humor verbal de los entremeses cervantinos y valorar, cuantitativa y cualitativamente, los resultados de su traslación al italiano. Asimismo, quedan aspectos por considerar, como, por ejemplo, el análisis comparativo de las traducciones contemporáneas de otros textos cervantinos, a veces a cargo de esos mismos traductores (piénsese, para *El viejo celoso*, en la traducción de *El celoso extremeño*), o el de las formas de compensación adoptadas en caso de neutralización del juego de palabras o, finalmente, el estudio de la relación entre el producto y las políticas lingüístico-editoriales a lo largo del siglo XX, máxime por lo que respecta a

la traslación del léxico erótico o de las palabras malsonantes. Sin embargo, ese ramillete de ejemplos da testimonio de la indudable tensión por reproducir el efecto cómico en la onomástica y en los calificadores (ejemplos 1-5), así como en los juegos de palabras (ejemplos 5-8, donde prima la estrategia pun > pun o pun > punoid), de los intentos de precisión terminológica que, a veces, restan eficacia al potencial cómico del léxico y, finalmente, del proyecto traductor de cada editorial.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2020). «La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días». Demattè, C.; Maggi, E.; Presotto, M (eds), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 17-45. Biblioteca di Rassegna iberística 20. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/003>.
- Attardo, S. (ed.) (2017). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York; London: Routledge.
- Cogo, F. (2012). *Elío Vittorini editore, 1926-1943*. Bologna: Clueb.
- Bazzarelli, M.G.; Francioni, M.; Moscadelli, S. (2018). «Il fondo archivistico 'Mario Verdone' conservato presso la Biblioteca comunale degli Intronati di Siena». Moscadelli, S. (a cura di), *Mario Verdone (1917-2000). Lo sguardo oltre lo schermo*. Siena: Accademia Senese degli Intronati, 127-65.
- Blakesley, J. (2013). «Montale's Second Hand Translation». *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura*, 15(1), 115-33.
- Cervantes, M. de (1915). *Gl'intermezzi*. Tradotti e illustrati da Alfredo Giannini. Lanciano: R. Carabba.
- Cervantes, M. de (1941). *Tre intermezzi*. Trad. di E. Montale. Vittorini, E. (a cura di), *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*. Milano: Bompiani, 93-138.
- Cervantes, M. de (1946). *La guardia vigilante. Intermezzo di Miguel di [sic] Cervantes Saavedra*. Riduzione e traduzione di Leo Marinasco – *Qualcosa di grande*, un atto umoristico di Gianfranco D'Aronco – *Questo o quello*, un atto satirico pirandelliano di Pietro Gulino – *In vino veritas*, una scena di Carlo Contini. Roma: Editrice AVE.
- Cervantes, M. de (1964). *Entremeses: sei intermezzi scelti*. Introduzione e note a cura di E. Smergani. Palermo: Andò.
- Cervantes, M. de (1966). *L'estremegno geloso – La spagnola inglese – La signora Cornelia – Intermezzo del vecchio geloso*. Intr. di S. Pellegrini, trad. di S. Pellegrini e A. Martinengo. Torino: UTET.
- Cervantes, M. de (1971). *Gl'intermezzi*. Trad. di G. Milanese. *Tutte le opere*. Milano: Mursia & C., 1211-308.
- Cervantes, M. de (1972). *Intermezzi*. A cura di V. Bodini. Torino: Einaudi.
- Cervantes, M. de (1978). *La guardia vigilante. Il quadro delle meraviglie*. Trad. e introduzione di M. Socrate. Roma: Bulzoni editore.
- Cervantes, M. de (1990). *Intermezzi*. A cura di R. Rossi, trad. di V. Spada. Roma: Lucarini.
- Cervantes, M. de (1993) [ma 1994]. *Intermezzi*. Versione italiana di G. De Salvi, introduzione di R. Gubern, con un saggio di E. Asensio. Roma: Instituto Cervantes – Centro Teatro Classico.
- Cervantes, M. de (2020). *Entremeses*. Ed. por A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Cherubini, F. (1839). *Vocabolario milanese-italiano*. Milano: Regia Stamperia, I. A-C.

- De Benedetto, N.; Ravasini, I. (2015). *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Delabastita, D. (1993). *There's a Double Tongue*. Amsterdam; Atlanta, Rodopi.
- DRAE = *Diccionario de la Real Academia Española* (2014). Madrid: RAE. <http://www.rae.es/>.
- Ferrara, P. (a cura di) (2004). *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, vol. 1. Roma: Ministero per i Beni e le Attività culturali.
- Ferretti, G.C. (1992). *L'editore Vittorini*. Torino: Einaudi.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET. <https://www.gdli.it/>.
- Hurtado Albir, A. (2014). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. 7a ed. Madrid: Cátedra.
- Ragone, G. (1999). *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*. Torino: Einaudi.
- Ravasini, I. (2015). «Tradurre la comicità. Gli *Entremeses* di Cervantes nelle traduzioni italiane del Novecento». De Benedetto, Ravasini 2015, 119-54.
- Ripa, V. (2014). «Alfredo Giannini y sus manuales de gramática española». San Vicente, F.; Hériz, A.L. de; Pérez Vázquez, M.E. (eds), *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticográficas*. Bologna: Bononia University Press, 241-62.
- Treccani = *Vocabolario Treccani*. <http://www.treccani.it/vocabolario>.

***La vida es sueño* en manos de Orazio Costa (Teatro Stabile de Palermo, 1988)**

Salomé Vuelta García

Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract In 1988 Orazio Costa staged Calderon's *La vida es sueño* translated by Enrica Cancelliere at the Teatro Stabile in Palermo. The script for this show is preserved in the Orazio Costa collection of the Teatro della Pergola in Florence and it has not been studied so far. This essay analyzes the most relevant aspects of this staging and the great importance of the text in the educational project of this famous director.

Keywords La vida es sueño. The translation of Enrica Cancelliere. Orazio Costa's theatrical production. The mimic method. Sigismund's lament.

Índice 1 Introducción. – 2 La traducción de *La vida es sueño* de Enrica Cancelliere. – 3 El concepto de dirección teatral de Orazio Costa. – 4 El montaje de Orazio Costa para *La vida es sueño*.

1 Introducción

En la primavera de 1988 la compañía del Teatro Stabile de Palermo, precedentemente conocido como Teatro Biondo, llevó a escena *La vida es sueño* de Calderón bajo la dirección de Orazio Costa (Roma, 1911-Florence 1999), uno de los directores italianos más relevantes

Este trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2022 – Prot. 2022SA97FP *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, financiado por el MUR italiano y la Unión Europea, y dirigido por Fausta Antonucci.

de la segunda mitad del siglo XX, fundador y promotor de una nueva pedagogía teatral basada en un peculiar método mímico considerado hoy en día como el principal método de formación del actor que se ha elaborado en Italia (Piazza 2018, 7). El estreno de la obra tuvo lugar en Brescia, el 23 de marzo y tras varias etapas intermedias en Pescara, Florencia y en el Teatro Valle de Roma, a principios de mayo la pieza llegó a Palermo y estuvo en cartelera durante algunas semanas.

Dos temporadas antes, Pietro Carriglio –escenógrafo y director artístico, desde 1978, del Teatro Biondo, que gracias a su gestión, de allí a pocos años (1986) se transformó en Teatro Stabile de Palermo– ya había puesto en escena *La vida es sueño*. Para la ocasión, Carriglio creó una novedosa escenografía consistente en una gran plataforma o rueda central de madera dispuesta oblicuamente y adornada en la parte frontal con escalones descendentes y a los lados y en la parte trasera con una pasarela ascendente, metáfora, según la crítica,

di una condizione moderna dell'uomo, smarrito in una circolarità che rovesciava la prospettiva calderoniana, prigioniero sia del *buco nero* delle illusioni, sia della logica irreversibile del potere; e metafora, anche, di un teatro dove l'illusione svela la vita. (Valdini 1988)

Para esta nueva representación de *La vida es sueño*, Carriglio donó (¿impuso, quizás?) a Costa su aparato escenográfico, que algunos críticos tacharon de incómodo y fuertemente vinculante, incluso opresivo,¹ amén de proporcionarle la traducción italiana del drama realizada por la hispanista Enrica Cancelliere (1985) y algunos de los actores con los que trabajó en 1985, como la actriz Manuela Kustermann, que actuó en el papel de Rosaura. Según algunos comentaristas que asistieron al espectáculo de Costa, el decorado se renovó con una trampilla o agujero circular, colocado en el centro de la rueda de madera, donde vive preso Segismundo, que, al cerrarse, cuando se finge que la acción se desarrolla en la corte, se convierte en el trono real, «simbolico luogo di precipizio delle ambizioni e delle glorie umane» (Savioli 1988), en una puesta en escena que la

1 Giovanna Zucconi (1988) consideraba que la inclinación de la plataforma de madera construida por Carriglio dificultaba el equilibrio de los actores; además, el complejo laberinto de escaleras y pasarelas colocadas a los lados y en la parte trasera de la misma parecían sugerir una interpretación de corte fantástico. La misma preocupación por la incolumidad de los actores a causa de la extrema pendencia de esta rueda circular la expresaba Aggeo Savioli (1988) desde las páginas de *L'Unità*. Maricla Boggio (1988), en cambio, subrayaba el valor simbólico de la escenografía de Pietro Carriglio al denominarla un «girone infernale». Aljamo (1988) y Valdini (1988), a su vez, la consideraron eficaz.

crítica tildó de «operazione filologica» (Prosperi 1988) –en algunos casos, incluso, de «noiosa operazione filologica» (Zucconi 1988)– por su cercanía al texto calderoniano.

La noticia del espectáculo palermitano en los periódicos locales contenía las siguientes informaciones (los añadidos entre paréntesis cuadros son míos): «*La vita è sogno* di Pedro Calderón de la Barca. Traduzione di Enrica Cancelliere. Teatro Stabile di Palermo. Con: Tino Carraro [Basilio], Roberto Herlitzka [Sigismondo], Manuela Kustermann [Rosaura], Ivo Garrani [Clotaldo], Carlo Cartier [Astolfo], Loredana Gregolo [Stella], Enrico Di Marco [Clarino], Bruno Boschi, Maurizio Todaro, Maurizio La Piana. Scene di Pietro Carriglio. Costumi di Sergio D’Osma. Musiche di Mario Modestini. Regia di Orazio Costa Giovangigli. Al Teatro Biondo fino al 18 maggio» (Valdini 1988). Conviene mencionar también a los dos ayudantes de dirección de Costa: Giangiacomo Colli, que un año más tarde daría a la luz un ensayo sobre la pedagogía teatral del maestro, y el poeta y dramaturgo Sauro Albisani.²

Entre los actores, muy conocidos, se hallaban algunos que ya habían participado precedentemente en otras piezas dirigidas por Orazio Costa; entre estos destaca Roberto Herlitzka, que encarnó a Segismundo, por lo que buena parte de la responsabilidad escénica de la pieza –y del éxito de la representación– recayó sobre sus hombros.³

Como ha afirmado recientemente Maricla Boggio,

delle regie realizzate da Costa [170] si sa [...] molto poco. Finite le rappresentazioni, soltanto poche fotografie e qualche recensione pur ampia come si scriveva allora, ma affidata alla descrizione del critico, a far intuire al lettore l’universo creativo espresso sulla scena. (Boggio 2021, 241)⁴

Los guiones teatrales del célebre director, en efecto, permanecen todavía inéditos. Se conservan, junto con los cuadernos de anotaciones y otros documentos suyos, en un apartamento de propiedad del Teatro de la Pergola de Florencia en el que Costa vivió (por concesión del Ente Teatrale Italiano [ETI]) desde 1993 hasta su muerte, en

2 Agradezco a Sauro Albisani que me haya facilitado esta información y me haya hablado de este espectáculo.

3 Herlitzka, famoso actor recientemente fallecido, admiraba profundamente a Costa y lo consideraba su maestro (Boggio 2019, 152-5). Colaboró con él a partir de los años sesenta del siglo XX, recitando tanto en obras clásicas como contemporáneas (Dante, Shakespeare, Molière, D’Annunzio, Ibsen, Cechov).

4 Maricla Boggio, alumna y colaboradora de Orazio Costa, ha promovido y difundido el método mímico de Costa tanto en la práctica como a través de ensayos y monografías (Boggio 2001; 2004; 2007; 2008; 2019; 2021). Hoy en día las enseñanzas de Costa siguen vivas en la labor de los numerosos alumnos del director romano (Piazza 2024).

1999, pues tres años antes de morir, el director donó al ETI todo su patrimonio. En el legajo 161 de este archivo, bajo el título *Vita è sogno*, se halla el guion teatral para la puesta en escena de *La vida es sueño*; un texto con correcciones, añadiduras y anotaciones al margen que revelan la intensa labor escénica efectuada por Costa. La carpeta contiene también un ejemplar completo de la versión italiana de *La vida es sueño* de Enrica Cancelliere con ligeras diferencias respecto a la edición que se publicó en la colección *Idola* dirigida por Pietro Carriglio en el marco de las actividades del Teatro Stabile de Palermo (Cancelliere 2000a) y varias copias de la escena décima del tercer acto en que Rosaura relata a Segismundo la historia de su deshonor y el hecho de que la precedente experiencia del joven en el palacio ha sido real, no un sueño, que Costa modificó. Además, se halla una carta que Roberto Herlitzka envió desde Roma al maestro con una copia de las reseñas romanas y palermitanas del espectáculo. Este material no ha sido objeto de estudio hasta el momento.⁵

En este ensayo nos detendremos en los aspectos más relevantes de este montaje de *La vida es sueño*. Para ello, proporcionaremos primero algunos datos sobre la traducción italiana de Enrica Cancelliere y sobre el concepto de dirección teatral que tenía Orazio Costa.

2 La traducción de *La vida es sueño* de Enrica Cancelliere

En Italia, como es sabido, *La vida es sueño* no solo forma parte del canon calderoniano desde el período barroco (Marchante 2002; Antonucci 2020a), sino que es una de las piezas más traducidas desde el siglo XIX, con dieciséis versiones hasta el año 2020 (Antonucci 2020b, 32); un número que ha ido creciendo en los últimos años, como demuestra la reciente traducción del director siciliano Giuseppe Dipasquale, quien en 2022 inauguró el XXXIII Festival delle Ville Vesuviane (Progetto '700'), en Ercolano, con un exitoso montaje de *La vida es sueño*.⁶ El drama, además, ha suscitado un gran interés escénico, especialmente a partir de los años sesenta-setenta del siglo pasado. De los numerosos montajes italianos, cabe subrayar el que Luca Ronconi llevó a cabo, a principios del 2000, en el Piccolo Teatro

⁵ Doy las gracias a Adela Gjata, del Centro Studi Teatro della Toscana (sede Teatro della Pergola, via della Pergola 12/32, Florencia; <https://www.teatrodellapergola.com/>), por haberme permitido consultar el archivo de Orazio Costa y haberme facilitado generosamente los documentos relativos al espectáculo de *La vida es sueño*, cuya reproducción se debe a Andrea Scappa.

⁶ *La vita è un sogno* de Giuseppe Dipasquale se representó en este festival los días 2 y 3 de septiembre de 2022 (<https://www.villevesuviane.net/rassegna-stampa/festival-delle-ville-vesuviane-progetto-700-grande-napoli>). Un año más tarde, se puso en escena en el Teatro Brancati de Catania (Giacobbe 2023).

de Milán, culminando con ello una intensa labor sobre *La vida es sueño* iniciada varias décadas antes (Cattaneo 2000; 2004; Crivellari 2008).⁷ El recorrido escénico de la pieza prosigue en la actualidad pues, hace dos años, el director inglés Declan Donnellan la llevó en tournée por Italia con la Compañía Nacional de Teatro Clásico de Madrid en coproducción con el Teatro Nazionale de Génova (Nebbia 2023).

Si, como afirma Crivellari, en los siglos XX y XXI «Calderón es [...] el protagonista de las propuestas teatrales italianas por lo que al teatro clásico [español] se refiere» (2008, 237), no cabe duda de que *La vida es sueño* sobresale entre todas ellas. Por su capacidad de sintetizar poéticamente un complejo tejido filosófico-religioso y político, repleto de símbolos, y el modo ejemplar en que refleja el gusto estético barroco, *La vida es sueño* se configura como emblema privilegiado de la visión de Calderón como «un dramaturgo grave y contrarreformista, en cuyos dramas combaten violencia, religión, honor y ansia de poder» (Antonucci 2020b, 30), vigente en Italia desde el siglo XIX; símbolo, por tanto, «de una España retrógrada y oscurantista» (Crivellari 2008, 197) que tan bien evidencian las reseñas del espectáculo dirigido por Costa. Un ejemplo significativo, en claroscuro, es el que propuso entonces Giorgio Prosperi, amigo personal de Costa, desde las páginas de *Il Tempo*:

Per la nostra cultura, parlo della generalità e della tradizione, non dei singoli, Calderón è duro da digerire: ne fanno fede le stroncature di Carducci, di Martini, di Papini, mentre Graf e soprattutto Farinelli sono estremamente favorevoli all'opera. Ciò che spiace alla nostra fondazione storicista è il forte tasso di controriforma che si sprigiona dall'opera, la sua schematicità dialettica, la sua passione oratoria. Ma non si può fare a meno di ammirare certi picchi e vertici lirici, che hanno il loro contrappeso in una continua frenesia di personaggi mascolini e femminili, nell'estremismo della contrapposizione buoni e cattivi, nelle leggi dell'onore, per cui un matrimonio s'aggiusta solo perché si svela che la fanciulla abbandonata dall'*hidalgo* è figlia nientemeno del factotum di corte. L'onore del promesso sposo è salvo, può andare a nozze. (Prosperi 1988)

7 A caballo entre la década de los años setenta y ochenta del siglo XX, Luca Ronconi, que fue alumno de Costa, estuvo a punto de llevar a escena *La vida es sueño* en dos ocasiones. La fascinación que le producía esta pieza lo llevó a dirigir textos de otros dramaturgos que se habían inspirado en ella, como *La Torre* de Hugo von Hofmannsthal, en 1978, y *Calderón* de Pier Paolo Pasolini, en el mismo año, hasta que a principios del nuevo milenio pudo coronar su sueño. Noticias sobre su interpretación del drama calderoniano se hallan en la entrevista que le hicieron para el estreno milanés de su montaje (<https://lucaronconi.it/scheda/teatro/la-vita-e-sogno>).

Respecto a la precedente traducción de Luisa Orioli (1967),⁸ que pretendía reproducir los versos, la medida métrica y la rima del original, aspirando a configurarse como una «versione metrica mimetica» (Antonucci 2007, 167-8; Antonucci 2008b), la nueva versión de Enrica Cancelliere fue realizada en verso libre. Ciriaco Morón Arroyo la considera excelente, porque al mantenerse fiel al texto original sin renunciar al empleo de un italiano elegante y de agradable lectura, se manifiestan las connotaciones específicas de cada una de las dos lenguas, así como «il mistero stesso dell'espressione», y cree que, dada la imposibilidad de reproducir en italiano la sonoridad del octosílabo,⁹ predominante en *La vida es sueño* por el uso extenso del romance, el verso libre empleado por la hispanista siciliana es el más cercano al ideal al que se puede aspirar a la hora de acercarse a un texto tan difícil (Morón Arroyo 2000, 11). En general, en las reseñas del espectáculo se elogió esta traducción, definiéndola eficaz (Savioli 1988) y subrayando el hecho de que otorgara «all'impetuosa fluidità spagnola risonanti analogie ritmiche e l'intrinseca trasposizione drammaturgica» (Boggio 1988); una versión que tuvo en cuenta, por tanto, las tres consideraciones subrayadas por Antonucci a la hora de traducir hoy en día *La vida es sueño*: que es un texto compuesto en función de la representación teatral (de ahí que Cancelliere opte por estructurarlo en escenas, según el uso italiano: ocho en el primer acto, diecinueve en el segundo y catorce en el tercero); que está escrito en verso (polimétrico, en el teatro clásico español) y, además, en una lengua alejada del español actual y caracterizada por una peculiar densidad estilística y retórica, muy evidente en determinadas secuencias (Antonucci 2007, 165).¹⁰ En un ensayo en el que reflexionaba sobre su labor de traducción con miras a la puesta en escena, Cancelliere resaltó, en efecto, la importancia crucial del aspecto poético de *La vida es sueño*, de ahí que optara por traducir en verso y atenerse a la fidelidad al texto original desde el punto de vista semántico y estilístico:

8 Ronconi empleó la versión italiana de *La vida es sueño* de Luisa Orioli para su puesta en escena, aunque tenía también la traducción de Enrica Cancelliere (Santolamazza 2017, 50).

9 Maria Grazia Profeti subraya que, a la hora de traducir en italiano una comedia del Siglo de Oro, «la conservación del verso y de la rima [...] funciona muy bien con el endecasílabo y los versos de la tradición noble italiana (soneto, octava, silva), pero el sononete del octosílabo, en el romance o la redondilla, resulta cansado y suena a retahíla de juego de niños a un oído italiano» (Profeti 2002, 26; citado en Antonucci 2007, 167). Cabe decir, además, que en la poesía italiana el verso octosílabo no tiene una tradición semejante a la española, enraizada en la época medieval, y ha sido utilizado de manera esporádica e intermitente (Antonucci 2007, 167).

10 Afirma Antonucci: «Tutte queste caratteristiche, considerate congiuntamente, dovrebbero portare il traduttore a scegliere senza esitazioni la traduzione in versi» (2007, 165-6).

existe la necesidad, sea para el traductor como para el actor, de exaltar el aspecto lírico, es decir, de hacer hablar directamente al autor bajo el papel del personaje, como por ejemplo en los célebres monólogos de *La vida es sueño*, donde la concentración de las funciones metafóricas es muy elevada.

Traducir es siempre traicionar pero se trata de una traición aceptable si se parte del análisis de las distintas funciones poéticas. La traición de la traducción es bienvenida si se trata de un trabajo hermenéutico, es decir, de un trabajo de explicación del texto en otro idioma y, por lo tanto, en la estructura y también en la lógica de otro idioma. (Cancelliere 2000b, 256)

También Orazio Costa prestó mucha atención a la densidad poética y retórica de *La vida es sueño*, ya que otorgaba gran importancia a la exégesis textual para la adecuada puesta en escena de las obras teatrales y consideraba que la recitación implicaba un proceso creativo equiparable al de la creación poética.

3 El concepto de dirección teatral de Orazio Costa

En un ensayo de 1937, Orazio Costa afirmó que el director era quien donaba a la representación de un determinado texto «una coscienza spirituale, che ne fa una cosa viva ed attuale» (Colli 1989, 66). Para ello, era fundamental que basara su interpretación en un conocimiento profundo del mismo, pues

questo testo ha uno stile; non tanto *a priori*, in quanto il suo autore appartiene ad una determinata epoca letteraria, ma in quanto, se d'opera d'arte si tratta, da tutte le sue parti, da tutti gli elementi che la compongono si svilupperà una forza unitaria, un tono, una forma, che sono carattere, stile. Ognuno di questi elementi deve trovare nella rappresentazione la corrispondente traduzione scenica. (Colli 1989, 72)

El estudio meticuloso del texto literario permite desvelar el estilo que lo define y lo caracteriza frente a los demás, un tono que es expresión de una determinada visión del mundo. La puesta en escena, por tanto, está supeditada a las exigencias del texto, a cuyo estilo la representación debe uniformarse, pero sin olvidar que esta última es lo que caracteriza al teatro frente a otras artes; es más, aprovechando lo que el teatro (junto con la danza) ofrece:

il senso della spontanea nascita, il senso della creazione istantanea, il senso di vera proiezione del pubblico sulla creazione artistica. E

non solo, ma un senso di vita attiva, attuale, aderente all'atmosfera esterna rappresentata dal pubblico». (Colli 1989, 70)

Para conseguir esto, Costa individúa tres elementos fundamentales, que derivan de un minucioso análisis textual pero recaen también en los actores, a quienes instruye mediante una revolucionaria pedagogía, el mencionado método mímico. Los denomina nudos dramáticos, golpes de escena y ritmos.

En el enredo de la pieza que se lleva a escena es necesario individuar los nudos dramáticos, columnas sobre las que se sostiene la entera construcción dramática. Estos nudos derivan de la interacción entre los personajes y de la intervención de fuerzas superiores que actúan contra ellos (Colli 1989, 74) y constituyen cumbres hacia las que tienden las situaciones que los preceden y de las que dependen las que las siguen. Pero las situaciones no son estáticas sino que varían continuamente, cambiando de tono y dirección a causa de la presencia de 'golpes de escena', los cuales no son actos vistosos que modifican violentamente el curso de una acción escénica, como generalmente se entiende, sino más bien elementos (a veces incluso imperceptibles) que con su inesperada presencia suscitan una renovación del interés dramático, conduciéndolo hacia nuevos horizontes y nuevas soluciones. La combinación de nudos dramáticos y golpes de escena da vida al enredo, que no es otra cosa que la representación de determinados hechos humanos en un tiempo concreto, el tiempo del drama; un tiempo que Tiziana Bonsignore define como «umanissimo, 'antropomorfizzato' allo stesso modo in cui si personifica un fenomeno quando lo si mima nei suoi ritmi espressivi e formali» (2023, 153), de ahí la importancia capital del actor y la necesidad de una formación adecuada que le consienta encarnar la obra que lleva a escena.¹¹

El método mímico de Costa se funda en la idea de que la interpretación de un texto, esto es, la transposición en gestos, acciones y voces de una obra dramática, es una auténtica necesidad a la que el actor sucumbe por instinto natural, no una esclavitud que la literatura impone al cuerpo del actor, considerándolo una simple caja de resonancia de pensamientos ajenos, a merced del poeta. El instinto mímico sería, así pues, la urgencia física que hace que nos adaptemos a la realidad adoptando una forma que constituye su transposición antropomórfica (Bonsignore 2023, 143-4), una capacidad presente en

11 Afirma Costa: «L'attore è tutto. Dire che vien prima il testo poi l'attore è inesatto: l'attore e l'autore vanno insieme, l'attore rappresenta l'autore in quanto è l'incarnazione del testo» (Colli 1989, 76).

el niño, pero anulada más tarde por la cultura y la vida civil.¹² Para mimar un objeto (el árbol), un fenómeno natural (el agua, el fuego, el humo, la nube, el aire) o una idea (la fragilidad, la dulzura) es necesario individuar los 'ritmos' que los caracterizan, es decir, sus rasgos y cualidades particulares, que se convierten en el contenido objetivo del acto de mimar. No se trata, sin embargo, de reproducir un aspecto exterior, sino de adentrarse en el núcleo físico y afectivo del objeto, fenómeno o idea y reproducirlo a través del «rispecchiamento mimico», o «mimazione», caracterizada por una invención de analogías, para la cual el actor hace uso de una u otra parte del cuerpo (una o las dos manos, la cara, las piernas...) o del cuerpo entero junto a la voz, la palabra (Colli 1989, 109-10).¹³ Este proceso tiene lugar en dos momentos: uno interpretativo (la individuación de los ritmos) y otro creativo (la elección de soluciones escénicas mediante las cuales poder representar el modelo individuado a través del cuerpo y la voz).

Para Costa toda expresión mímica es el fruto de un proceso metafórico. La fisicidad del sujeto que mima, siguiendo los ritmos del fenómeno interpretado, no se limita a convertirse en algo semejante al fenómeno, como si se tratara de una similitud, imitándolo, sino que pasa a ser dicho fenómeno, se transforma en metáfora viviente. Esta incesante labor de metaforización, que afina la capacidad de adecuación a la realidad al mismo tiempo que la reinventa, permite que los actores de teatro comprendan y repitan el proceso de creación poética, que, sustancialmente, es el resultado de la transcripción de imágenes mímicas. Como aclara Giangiacomo Colli,

individuate le forme di un agire espressivo originario, è possibile ricondurre il poeta e il suo interprete, l'autore e l'attore nel caso del teatro, su di un terreno comune. Accettando le immagini della poesia negli stessi termini in cui, nella pratica mimica, vengono accettate le più diverse immagini della realtà, l'interprete può ripercorrere un itinerario identico o parallelo a quello della creazione poetica. (Colli 1989, 111)

12 Se vea, al respecto, *L'uomo e l'attore*, documental de Maricla Boggio sobre el método mímico de Orazio Costa (http://www.mariclaboggio.it/pagine/video/corpocreativofirenze_video.html).

13 Según Tiziana Bonsignore, «Costa sosteneva che la parola è subentrata al gesto mimico per rappresentare il fenomeno in modalità più precise e adeguate. Tuttavia per il regista il linguaggio non è mero superamento del moto fisico: esso non nasce a partire dal gesto mimico, ma *nel* gesto e anzi ne è parte; non vi si contrappone, ma ne è specializzazione sonora» (Bonsignore 2023, 150).

4 El montaje de Orazio Costa para *La vida es sueño*

Orazio Costa puso en escena *La vida es sueño* en el último período de su vida, caracterizado por un nuevo fervor de su labor como director (Piazza 2018, 146). Comenzó su tarea con una lectura atenta del drama, indicando los que consideraba nudos dramáticos y golpes de escena. Individuó, por ejemplo, como golpes de escena el momento en que Rosaura da a Clotaldo la espada (I 4, 14r)¹⁴ y cuando le revela su condición femenina (II 8, 34r), porque abrían nuevos caminos en la acción dramática, con una relación padre-hija especular a la de Basilio y Segismundo. Prestó gran atención, también, al tejido poético y simbólico de la pieza, evidenciando los pasajes líricos y subrayando elementos (el caballo) y cadenas de conceptos (vida/sueño, nacer/pena) de fuerte carga simbólica. El guion contiene, en efecto, varios estratos de notas que muestran la intensa labor de exégesis textual que llevó a cabo. Costa efectuó, además, ligeros cambios lingüísticos en la versión de Cancelliere (tomando en consideración, a veces, el texto en español), para hacerla más comprensible y natural a nivel escénico; por ejemplo, los versos «voglio lasciarti con questa spada un pegno | il cui valore attesta chi un giorno la cinse al fianco», que Rosaura dice a Clotaldo en su primer encuentro en la torre, los cambió de este modo: «Ti lascio in pegno questa spada | che attesta il valore di chi la cinse» (I 4, 14r); del mismo modo, en el monólogo en que Basilio anuncia la existencia de Segismundo, a un cierto punto escribe: «far valere termini più tipici» (I 6, 23r).

Para la puesta en escena, Costa decidió introducir un prólogo del que no tenemos más datos y dividió el drama en tres bloques escénicos que no se corresponden con las tres jornadas del drama: el primero llegaba hasta el final del primer acto (1r-35v); el segundo se concluía después de la escena décima del segundo acto, tras el enfrentamiento que tiene Segismundo con Astolfo y la decisión de Basilio de devolverlo a la torre (36r-62v), y el tercero iba desde el regreso de Segismundo a la prisión hasta el final de la pieza (63r-115v). En realidad, se trató, quizás, más bien de una división bipartita, pues tenía la intención de neutralizar el intervalo entre el primer bloque y el segundo con la inclusión de un fragmento («un'azione») del homónimo auto sacramental calderoniano, un texto que manejó por la interpretación en clave cristiana que dio al montaje del drama.¹⁵

¹⁴ Todas las citas derivan del guion *La vita è sogno* di Costa (1988). Se indica el acto, la escena y la página.

¹⁵ Costa 1988, 35v: «Per intervallo ci può essere un'azione dell'auto sacramental». En el archivo de Luca Ronconi (Santolamazza 2017, 217) se conserva el auto de *La vida es sueño* editado por Valbuena Prat (Calderón 1972). Pudo ser esta edición la que utilizara Costa en su montaje.

Además, tuvo en cuenta los diferentes cuadros en que se segmenta la obra, de los que indicó con precisión el tiempo de ejecución.

Costa concedió gran atención a la luz. Mantuvo la escena en penumbra para recrear un clima onírico,¹⁶ aunque iluminándola, a veces, tenuemente con algunos flashes de auto sacramental, e introdujo cambios de luces que ayudaban a la comprensión del sentido profundo del texto, tal y como señaló en la secuencia del segundo acto en que Astolfo encuentra a Rosaura y esta finge que no es ella: «la luce dovrebbe anch'essa fare il doppio gioco, con un doppio impianto che desse due illuminazioni diversissime e alternanti» (II 14, 68v). Cuidó mucho también el aspecto musical: algunas melodías eran necesarias pues así lo requería el texto, como la música militar que acompaña al rey Basilio cuando aparece en escena o la de la sublevación militar; otras, en cambio, fueron dedicadas a momentos especialmente poéticos o incluso asociadas a personajes concretos, como Segismundo. Además, grabó las voces de algunos pasajes que proyectó después amplificadas en el escenario, como, por ejemplo, el momento en el que los soldados insurrectos entran en la torre, al inicio del tercer acto; cuando los súbditos aclaman a Segismundo y también en el caso de los dieciséis primeros versos del célebre parlamento de Rosaura con que se abre *La vida es sueño* dirigidos al caballo recién precipitado.¹⁷

Un aspecto relevante del montaje es que Costa optó por no hacer morir a Clarín cuando este queda herido mortalmente mientras intenta escapar del peligro de la revuelta, en función de un final feliz en el que incluso la muerte puede ser un sueño (Boggio 1988), que rompe, sin embargo, con la configuración de Clarín como «doble degradado de Segismundo» (Antonucci 2008a, 47). Esta modificación del final en clave positiva (de la que el guion no deja constancia) se observa en otros montajes suyos, donde se encuentran, asimismo, gran parte de los aspectos escénicos que estamos señalando (Megale 2020, 89).

Como de consuelo, Orazio Costa abrevió los largos soliloquios de los personajes, según una costumbre italiana vigente ya en el siglo XVII. El caso más llamativo atañe al monólogo de Rosaura en la tercera jornada, cuando relata a un atento Segismundo la historia de su deshonor (III 10, 96-106), del que en el cartapacio se conservan varios ejemplares. La larga relación de la joven queda fragmentada por una serie de intervenciones de Segismundo. Costa no añadió nada, sino que seccionó los discursos (más bien, los

16 Costa 1988, 70v: «Qualche scena o tutte dovrebbe avere un clima più o meno convenzionalmente onirico».

17 Entre el material de Costa para el montaje de este drama se halla un folio suelto con la indicación de las grabaciones.

monólogos) de ambos personajes mezclándolos entre sí. Esto otorgó mayor dinamicidad a esta escena crucial en la que Segismundo descubre que la experiencia de palacio no ha sido un sueño y, al mismo tiempo, «se confirma en el parecido entre verdad y sueño, no ya de la vida, sino, específicamente, de ‘las glorias’» (Antonucci 2008a, 45). Además, preocupado por restituir mayor veracidad a un alto número de secuencias, Costa trabajó escrupulosamente en la caracterización de los personajes y en descifrar sus estados de ánimo no solo según avanza la acción sino también en el curso de una sola escena, dentro de un mismo parlamento, señalando el tono y el porte que se desprende de los versos que profieren e incitando a los actores a que prestaran atención a uno y otro.

Tras la representación, Maricla Boggio escribió que Orazio Costa había infundido una especie de espíritu cristiano en todo el espectáculo (1988), un hecho que corroboraron, con mayor o menor acritud otros críticos de la época, como Aggeo Savioli (1988) de *L'Unità*, para quien emprender el reto de la puesta en escena de esta pieza de Calderón presuponía una cierta consonancia del director con los motivos morales, religiosos y filosóficos que permean la obra. Se habló, incluso, de un Calderón en clave franciscana (Alajmo 1988) y del hecho de que Costa viera en Segismundo al héroe solitario que cabalga «l'ippogrifo della utopia», una utopía que no pretende osarlo todo o alcanzar las estrellas sino cumplir el orden moral, dialogar con Dios (Valdini 1988).¹⁸ Este aspecto se observa ya en el primer cuadro del drama, en donde se halla el conocido monólogo de Segismundo encadenado, que él denominó «l'inno della libertà» (I 2, 4v). El lamento del joven príncipe por la falta de libertad que padece, de la que, en cambio, gozan seres inferiores a él como el pájaro, la fiera o el pez, e incluso elementos naturales como el río, y que lo hacen vivir en tensión, como un volcán a punto de explotar, tenía que ser interpretado como si el personaje estuviera fuera del tiempo, como un discurso primordial que afrontaba temas religiosos fundamentales como el libre albedrío, el delito de nacer, la pérdida de la gracia (6v), en una atmósfera cercana a la del homónimo auto sacramental calderoniano y que se prolongaba hasta que Clotaldo salía de la torre tras descubrir que Rosaura vestida de hombre era su hijo, envolviendo en ella el primer encuentro entre Rosaura y Segismundo. Costa examinó en detalle los cambios de ritmo de este pasaje y las imágenes poéticas que lo caracterizan, reflexionando sobre la conveniencia de separar los seres y elementos a los que

18 Para el crítico, esto conllevó la inclusión de determinados elementos escénicos, como la insistente voz fuera de campo que amonesta a Segismundo, los efectos de luces en el fondo del escenario que reflejaban una especie de altar-arcoiris y el final en el que Segismundo, ‘resucitado’, desaparece mientras se oye el eco del trote de un caballo (Valdini 1988).

estas aluden («l'uccello, la fiera, il pesce, il ruscello, il vulcano»; I 2, 4v) a la hora de reproducirlos mímicamente, algo que, por otro lado, consideraba imprescindible para interpretarlo adecuadamente, pues permitía acercarse al momento de la creación poética. No se trataba, en efecto, de hablar de la libertad del pájaro o del pez, sino de recrearlas sobre la escena, recorriendo, de este modo, el proceso artístico del poeta. Por ello, más allá de la exitosa interpretación que llevó a cabo Roberto Herlitzka (Boggio 1988; Prosperi 1988), el lamento de Segismundo constituyó parte esencial de su método de formación del actor. Costa lo empleó en 1991, cuando regresó como docente a la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (Boggio 2007, 121-32, 198-206) y también en otras ocasiones didácticas. Después de leer y analizar minuciosamente una por una las estrofas que lo componen, los alumnos debían mimar gradualmente las imágenes presentes, individuando los ritmos: el doloroso nacimiento del pájaro y su vuelo de libertad; la fiera que corre libre; el pez que se mueve en un espacio sin límites; el arroyo, cuya agua es emblema de libertad; y por último el volcán, que en Segismundo, para Costa, era «una montagna che si sbrana pezzi di terra, fuoco, lava», una «intensità esplosiva» que reflejaba la tensión a la que estaba sometido el personaje, su percepción de hallarse sin la gracia divina (Boggio 2007, 199). Para ello, tenían que recurrir a sus propias experiencias, aunque estas fueran todavía insuficientes para poder comprender lo que subyace en este pasaje de *La vida es sueño*, y estudiar el lamento de Segismundo como arquetipo de la libertad, un paradigma que, en virtud de la profusión y de la potencia de las imágenes que lo caracterizan, representaba, para Costa, uno de los textos más emblemáticos para el aprendizaje de su método mímico (Boggio 2007, 123-4). Tras imaginar el pájaro, la fiera, el pez o el río acudiendo a las vivencias personales, los alumnos pasaban a mimarlos con la mano y el cuerpo. A continuación se volvía al texto y se analizaban las imágenes creadas por el poeta. Se prestaba particular atención a qué palabras había que subrayar a la hora de incorporar la recitación de los versos a la interpretación mímica. En el arranque de la tercera estrofa, «nasce l'uccello, di gala | tutto uno splendore», por ejemplo, los términos sobre los que Costa se detiene son «nasce» y «gala» (Boggio 2007, 129-30). En particular, el verbo 'nacer', que aparece ocho veces en este monólogo, era fundamental para él. Las diferencias en el acto de nacer de los seres vivos y elementos naturales mencionados por Segismundo tenían que manifestarse a través de la «prova veramente fisica» de la creación mímica; por eso, los alumnos debían dar vida a estos distintos nacimientos en un *crescendo* emotivo que, conjugando la voz y el cuerpo, removiera sus entrañas (Boggio 2007, 131-2).

De este modo, los hermosos versos de Calderón entraron a formar parte de un proyecto educativo

che ha avuto come esito la formazione di alcuni dei principali interpreti dell'attuale scena teatrale e cinematografica italiana (sempre pronti a riconoscere al metodo mimico un ruolo centrale nella loro modalità interpretativa. (Piazza 2024, 119)

Bibliografía

- Alajmo, R. (1988). «Sigismondo il Cattolico. Un Calderon in versione francescana». *Giornale di Sicilia*, 9 maggio.
- Antonucci, F. (2007). «Tradurre *La vida es sueño* oggi: alcune riflessioni, alcune proposte». *Quaderni del Dipartimento di Letterature Comparete dell'Università degli Studi di Roma Tre*, 3, 165-80.
- Antonucci, F. (2008a). «*La vida es sueño*, una obra cumbre del teatro europeo». Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*. Ed. por F. Antonucci. Barcelona: Crítica, 7-107.
- Antonucci, F. (2008b). «Problemi e soluzioni nella traduzione di testi teatrali aurei: il caso de *La vida es sueño*». Fiormonte, D.; Piras, P.R.; Alessandro, A. (a cura di), *Italianisti in Spagna, ispanisti in Italia: la traduzione = Atti del convegno internazionale* (Roma, 30-31 ottobre 2017). Roma: Edizioni Q, 243-54.
- Antonucci, F. (2020a). «Calderón en Italia, en los siglos XVII-XIX: una consideración de conjunto». Ehrlicher, H.; Grünagel, C. (eds), *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales*. Kassel: Reichenberger, 1-27.
- Antonucci, F. (2020b). «La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Constantes y variables en la formación de un canon». Demattè, C.; Maggi, E.; Presotto, M. (eds), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 17-45. Biblioteca di Rassegna iberística 20. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/003>.
- Boggio, M. (1988). «La vita è sogno o una morte a lieto fine». *L'Avanti*, 14 aprile.
- Boggio, M. (2001). *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*. Roma: Bulzoni.
- Boggio, M. (2004). *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*. Roma: Bulzoni.
- Boggio, M. (2007). *Orazio Costa maestro di teatro*. Roma: Bulzoni.
- Boggio, M. (2008). *Orazio Costa prova Amleto*. Roma: Bulzoni.
- Boggio, M. (2019). *La danza interiore. Orazio Costa, la mimica e l'interpretazione*. Roma: Bulzoni.
- Boggio, M. (2021). *Si fa che si era. Orazio Costa, dal gioco al teatro. Saggi di Francisco Mele e Pier Paolo Pacini*. Roma: Bulzoni.
- Bonsignore, T. (2023). «Come perenne metamorfosi. Orazio Costa e la mimesi». *Itineraria*, 26, 138-56.
- Calderón de la Barca, P. (1972). *Autos sacramentales 1: La cena del rey Baltasar, El gran teatro del mundo, La vida es sueño*. Ed. por A. Valbuena Prat. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cancelliere, E. (1985). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno*. Palermo: Edizioni della Fondazione Andrea Biondo – Teatro Stabile di Palermo.
- Cancelliere, E. (2000a). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno*. Palermo: Idola – Novecento.
- Cancelliere, E. (2000b). «Traducir a Calderón». García Lorenzo, L. (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*. Kassel: Reichenberger, 239-78.
- Cattaneo, M.T. (2000). «Representaciones calderonianas en Italia en el siglo XX». Díez Borque, J.M.; Peláez Martín, J. (eds), *Calderón en escena, siglo XX*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 191-200.

- Cattaneo, M.T. (2004). «Teatro clásico español en la Italia de 2000». Díez Borque, J.M.; Alcalá-Zamora y Queipo de Llano (coords), *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 223-31.
- Colli, G. (1989). *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*. Roma: Bulzoni.
- Costa, O. (1988). *La vita è sogno*. Firenze: Centro Studi Teatro della Toscana, fondo Orazio Costa, legajo 161, 1r-115v (texto mecanografiado).
- Crivellari, D. (2008). «La recepción del teatro español en Italia». Huerta Calvo, J. (dir.), *Clásicos sin fronteras*. Vol. 1. *Cuadernos de teatro clásico*, 24, 191-241.
- Giacobbe, G. (2023). «Vita è un sogno (La) – regia Giuseppe Dipasquale». *Sipario*, 25 marzo.
- Marchante, C. (2002). «Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*». Profeti, M.G. (ed.), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana, Firenze*. Florencia: Alinea, 43-93.
- Megale, T. (2020). «Il quinto evangelista di Mario Pomilio-Orazio Costa. Apocrifo del dissenso». *Drammaturgia*, 17, n.s. 7, 83-102.
- Morón Arroyo, C. (2000). «Premessa». Calderón de la Barca, P., *La vita è sogno*. Premessa di C. Morón Arroyo, traduzione e cura di E. Cancelliere. Palermo: Idola/ Novecento, 1-11.
- Nebbia, S. (2023). «*La vida es sueño* (regia di Declan Donnellan)». *Cordelia*, 4 novembre.
- Orioli, L. (1967). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno*. Milano: Adelphi.
- Piazza, L. (2018). *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa*. Corazzano (Pisa): Teatrino dei Fondi / Titivillus Mostre Editoria.
- Piazza, L. (2024). «*Ars una*. L'insegnamento del metodo mimico dopo Orazio Costa». *Il castello di Elsinore*, 89, 113-27.
- Profeti, M.G. (2002). «La recepción del teatro áureo en Italia». Profeti, M.G. (ed.), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana, Firenze*. Florencia: Alinea, 11-42.
- Prosperi, G. (1988). «Sogno nel sogno. La verità? È il bene». *Il Tempo* («Le Prime di Teatro, Calderon de la Barca al Valle di Roma»), 14 aprile.
- Santolamazza, R. (2017). *Regia e vita. L'archivio di Luca Ronconi*. Perugia: Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Umbria e delle Marche.
- Savioli, A. (1988). «La vita è un sogno per il feroce Sigismondo». *L'Unità* («Primeteatro. Calderón al Valle»), 14 aprile.
- Valdini, G. (1988). «E va bene, sogniamo». *L'ora di Palermo*, maggio.
- Zucconi, G. (1988). «Il selvaggio furioso di padre in figlio». *Paese sera* («Primeteatro. La vita è sogno di Orazio Costa»), 14 aprile.

***La duchessa di Urbino (1967)* de Ruggero Jacobbi, una ‘libre reducción’ de *La boba para los otros* y *discreta para sí* de Lope de Vega**

Arianna Fiore

Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract On 11 July 1967 opened in Pisa *La duchessa di Urbino*, a free reduction of *La boba para los otros y discreta para sí* by Lope de Vega, written around 1630 and published in 1635 (*Parte XXI*). Ruggero Jacobbi, author of the adaptation, also translated and directed it. To date, despite the 2003 publication of Jacobbi's text edited by Anna Dolfi, there is a lack of studies aimed at translation and adaptation strategies, as the concentration in two acts, the insertion of a dramatic frame, the cuts and additions, the reorganization of the characters and the linguistic registers, the strategies for reworking the text from verse to prose. The present intervention aims to fill this gap.

Keywords *La duchessa di Urbino*. Ruggero Jacobbi. *La boba para los otros y discreta para sí*. Lope de Vega. Adaptation.

Índice 1 Introducción. – 2 *La boba para los otros y discreta para sí* de Lope de Vega. – 3 *La duchessa di Urbino* de Ruggero Jacobbi. – 4 Características escénicas de la adaptación de Ruggero Jacobbi. – 4.1 El marco meta-teatral. – 4.2 La experimentación lingüística. – 5 Conclusión.

1 Introducción

Carissimo Oreste,

da quanto ti debbo scrivere; e da quanto tempo mi sono varie volte proposto di venire a Firenze per stare un po' con te. Non ci riesco mai: tornato dal Portogallo, mi sono buttato in un mare di lavoro, che mi sbatte qua e là per l'Italia, senza darmi neppure il tempo di pensare. Se va avanti così, finiremo per rivederci a Fiesole, nella stessa occasione dell'anno scorso, cioè per il mio spettacolo estivo [che quest'anno sarà (fremete, o ispanisti!)] *La boba para los otros y discreta para sí*, ovvero *La duchessa di Urbino*, del 'monstruo' Lope de Vega]. (Jacobbi, Macrì 1993, 39)

El 30 de abril de 1967 Ruggero Jacobbi anunciaba, a medias entre broma y amenaza, el inminente estreno de *La duchessa di Urbino*, una libre reducción de *La boba para los otros y discreta para sí* de Lope de Vega, en su traducción y bajo su dirección. Subvencionado por el Ministerio del Turismo y del Espectáculo para la cartelera veraniega de 1967, *La duchessa di Urbino* se representó, en pre-estreno, el 11 de julio en el Jardín Scotto de Pisa,¹ para estrenarse oficialmente al día siguiente, el 12, en el pinar de Castiglioncello.²

La amistad entre Ruggero Jacobbi y Oreste Macrì, el destinatario de la carta, remontaba a 1938, cuando el primero, con apenas dieciocho años,³ empezó a colaborar como crítico literario en *Campo di Marte*, la revista de los poetas herméticos. Jacobbi vivió después catorce años en Brasil, trabajando en el cine, la crítica literaria y el teatro.

1 La comedia fue transmitida en el Segundo canal de la RAI el 12 de diciembre de 1967, a las 18:30.

2 La cartelera preveía réplicas en el Teatro romano de Ostia Antica, Orvieto, Cardone, Ferrara, Pesaro, Viareggio y Fiesole, donde ignoramos si finalmente se produjo el encuentro entre Macrì y Jacobbi.

3 Ruggero Jacobbi nació en Venecia, el 21 de febrero de 1920. Se matriculó en la Facultad de Letras de Roma, sin llegar a terminar los estudios. A pesar de ello, fue un estudiante prodigioso, apasionado de literatura, poesía, cine y teatro, mundo que le abrió sus puertas de par en par gracias al periodo de aprendizaje con el maestro Anton Giulio Bragaglia. Esa multiplicidad de intereses ha llevado a Anna Dolfi, su mayor estudiosa, a definir a Jacobbi 'ecléctico' (Dolfi 2003). En 1942 Jacobbi debutó con éxito en la dirección de un espectáculo de Massimo Bontempelli, obteniendo el encargo de director del Teatro delle Arti. El 5 de enero de 1944 fue arrestado y encarcelado en la cárcel de Regina Coeli por actividad subversiva antifascista. Jacobbi fue esencialmente un hombre de teatro, que estudiaba, escribía, dirigía y, en algunos casos (como ocurre con *La duchessa di Urbino*) traducía y adaptaba (cf. «Ruggero Jacobbi raccontato da Rodolfo Sacchetti», <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/02/WIKIRADIO---Ruggero-Jacobi--300381bf-0f7a-427a-ac5a-1668d094758f.html>).

El paréntesis terminó en 1960, por fricciones con la dictadura.⁴ Tras un periodo en Italia, en el cual intensificó el trabajo teatral como crítico, director y profesor, en julio de 1966 Jacobbi aceptó dirigir un teatro en Oporto y fundar en Portugal una escuela nacional de teatro. Sin embargo, a un mes de su llegada recibió de la policía política de Salazar un decreto de expulsión de Portugal por presunta actividad subversiva.⁵ Se marchó de Oporto en agosto, se detuvo un breve periodo en España⁶ y en noviembre regresó a Roma.⁷ Las primeras alusiones a *La boba para los otros y discreta para sí* aparecen después de esta breve estancia española, al regreso a Italia.⁸

4 Tras la liberación, Jacobbi, se embarcó para Brasil como director de la compañía teatral de su amiga Diana Torrieri (la Teodora de *La duchessa di Urbino*). En Brasil, entre las diversas actividades, enseña Recitación e Historia del teatro y del cine en la Escuela de Arte Dramático de San Paulo y en el Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de Puerto Alegre. Jacobbi quería una reforma que convirtiera el teatro en un arte para las masas, un instrumento democrático de formación. En 1960 Jacobbi, obligado a volver a Italia, se da a conocer como lusitanista – en los años Setenta obtendrá la cátedra de Literatura brasileña en Roma – y como crítico literario, reconocido por prestigiosos premios como el Silvio d’Amico para la crítica teatral (Jacobbi 1972). Es crítico teatral del periódico *Avanti*, colabora con importantes revistas como *Sipario* e *Il dramma*. Jacobbi muere en Roma en junio de 1981 (Carando 2004).

5 La Pide invitó a Jacobbi a dejar el país en 48 horas (Jacobbi, Macrì 1993, 39 nota).

6 27 de septiembre de 1966: «Vigo [...] Ieri è trascorso un mese dall’arrivo a Lisbona». Dato recuperado de un diario personal de Jacobbi (Florencia, Archivo Vieusseux, RJ 4.8.1).

7 En Roma, Jacobbi se divide entre la Facultad de Magisterio y la cátedra de Historia del Teatro en la Academia Nacional de Arte Dramático, que dirigió entre 1975 y 1980. Las cartas de Jacobbi fueron donadas por la familia al archivo Bonsanti de Florencia, permitiendo así descubrir textos poéticos, dramáticos y en prosa, y recuperar los cuatro textos para el teatro publicados por Anna Dolfi (Jacobbi 2003).

8 Habla de esto muy probablemente el 09 de marzo de 1967 en una carta a Massimo Puccini, hermano del hispanista Dario, tras su regreso a Roma (Bartolini 2006, 144).

2 *La boba para los otros y discreta para sí* de Lope de Vega

Lope escribió *La boba para los otros y discreta para sí*, comedia palatina de *senectute*,⁹ entre 1623 y 1630.¹⁰ Salió póstuma, en 1635, en la *Parte XXI*.¹¹ Además de la *princeps* y de un manuscrito de finales del siglo XVII,¹² existen seis sueltas que se remontan a los siglos XVII, XVIII y XIX, la última de las cuales es de 1804.¹³ La comedia entró en las colecciones de Ortega (Vega 1830, 275-394),¹⁴ Eugenio de Ochoa (Vega 1838, 315-45) y Juan Eugenio de Hartzenbusch (Vega 1855, 523-40) y en 1929 la editó Cotarelo (Vega 1929, 472-507). Por lo que atañe a las traducciones, Artelope (Vega 2015) y la edición de Ane Zapatero para Cátedra (Vega 2020), posteriores a la edición de Jacobbi, señalan la versión alemana *Diana von Urbino*, de 1935.¹⁵ Hay que añadir la traducción italiana de Raffaello Melani, publicada en 1950 en la edición del teatro de Lope de Mario Casella con el título *La stupida per gli altri, ma per sé avveduta*.¹⁶

9 Como ocurre en muchas obras de *senectute*, en *La boba para los otros y discreta para sí* Lope reelabora temáticas utilizadas anteriormente; en este caso son evidentes las analogías con *La dama boba* (1613): además del término *boba* y del tema de la bobería (ahora solo fingida), están la rivalidad entre dos mujeres de la misma familia y la presencia de galanes que quieren aprovecharse de ellas por interés (Navarro Durán 1997, 41-59). En *La dama boba* el choque entre las dos damas ocurre por amor, sentimiento que es capaz de convertir a Finea de boba en boba fingida. Diana finge su inocencia para obtener el poder del Ducato de Urbino, del que es legítima heredera. Es una boba fingida y su ingenio le consiente mover todos los cabos de la comedia, concentrando en sí el rol de la dama y el de cómico, que habría tenido que asumir el criado Fabio, que aquí ejerce la función de sabio consejero, del *deus ex machina* y del alter-ego del autor. En *La boba para los otros y discreta para sí*, a pesar de terminar con el canónico doble matrimonio y conceder espacio al amor, prevalece la trama política.

10 Según la métrica es más probable la parte final del periodo (Griswold Morley, Bruerton 1968, 292).

11 Edición costeada por el librero Diego Logroño con José Ortiz de Villena como colector de sus obras.

12 Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss/17079.

13 En Italia se conserva solo la *suelta* de 1745, en la Biblioteca Palatina de Parma. Es un testimonio muy fiel a la *princeps*, pero difícilmente puede ser la fuente utilizada por Jacobbi en su traducción, ya que él resuelve diversamente algunas de las variantes que presenta este testimonio, como, por ejemplo, la errada atribución del parlamento del v. 304 a Riselo, que los demás testimonios atribuyen a Liseno, como hace Jacobbi.

14 Dividida en escenas, según las entradas y salidas de los personajes. Añade numerosas indicaciones, a menudo sobre la escenografía.

15 Salió en ocasión del centenario, con la traducción del alemán Hans Schlegel, un químico que conoció España en los años de la Primera Guerra mundial, cuando se enamoró del país, la lengua, su poesía y su teatro, llegando a adaptar al alemán noventa y siete piezas españolas, setenta y dos de las cuales son de Lope (Uslamer 1957, 79-85).

16 Es el octavo texto de la colección, de un total de diez.

3 *La duchessa di Urbino* de Ruggero Jacobbi

Del cotejo de *La duchessa di Urbino* de Jacobbi con los diversos testimonios y con las dos traducciones existentes en 1967, se deduce que Jacobbi, que dominaba el castellano (Puccini 1987, 149-70),¹⁷ trabajó sobre el texto de Lope propuesto por Cotarelo,¹⁸ para él el más reciente, que a su vez, como señala Ane Zapatero,

sigue de manera muy fiel la *Parte*, pero señala explícitamente en diversas ocasiones haber consultado Har[tzenbuch]. De hecho, es sorprendente que Cot[arelo] no haya aceptado algunas de las enmiendas de Har[tzenbuch], muchas de las cuales corrigen acertadamente errores clamorosos de A. (Vega 2020, 75)¹⁹

Jacobbi acepta de hecho algunas de las variantes propuestas por Hartzenbusch, presentes en nota en la edición de Cotarelo.²⁰ Sin embargo, la libertad con la que procede en lo que él mismo define una libre versión le permite enmendar errores de la edición de Cotarelo, como por ejemplo la equivocada atribución de un parlamento a Albano en lugar de a Alessandro (v. 696). Respecto a las traducciones existentes en 1967, Jacobbi trabajó de forma autónoma: no pudo utilizar la traducción alemana porque no conocía esa lengua y, de la comparación entre *La duchessa di Urbino* y la versión italiana de Melani, a pesar del común uso de la prosa, emerge una total autonomía de los dos textos.²¹ Además, *La duchessa di Urbino*²² de Jacobbi nació para la escena, a diferencia de las otras dos traducciones, realizadas para ser impresas y no para los escenarios. En 2003 Anna Dolfi

17 Las primeras traducciones teatrales de Jacobbi son del español: *La malquerida*, de Jacinto Benavente (1943), y *Yerma*, de Federico García Lorca, publicada en el mismo año (García Lorca 1944b). Con la de Carlo Bo (Lorca 1944a), es la primera traducción italiana de *Yerma*.

18 Jacobbi coincide con Cotarelo en numerosos puntos problemáticos del texto, resueltos diversamente respecto a otros editores de la comedia. Me refiero, por ejemplo, a los vv. 1865-9, 2023-6, 2197 y 2392. Para la referencia numérica de los versos, ausentes en la edición de Cotarelo, véase Zapatero (Vega 2020).

19 Las seis sueltas derivan de la *princeps*.

20 Jacobbi escoge la propuesta de Hartzenbusch, que Cotarelo indica en nota, en los vv. 84, 311, 1820. Además, divide el texto en escenas, como hizo también Hartzenbusch, aunque de forma distinta.

21 Ambas traducciones, la alemana y la italiana, no figuran en el archivo Bonsanti, que alberga una parte importante de la biblioteca personal de Jacobbi.

22 Al final de la temporada teatral Jacobbi intentó publicar, sin éxito, *La duchessa di Urbino*. Véase el epistolario (compuesto por dos cartas, del 5 de julio de 1967 y del 15 de diciembre de 1967) entre Ruggero Jacobbi y Enrico Riccardo Sampietro, responsable de la editorial homónima (Bartolini 2006, 154).

publicó este texto con Bulzoni, junto a otras traducciones de Jacobbi para el teatro.²³

La boba para los otros y discreta para sí no pertenece al canon cómico de Lope²⁴ y raramente se ha representado: como sostiene Zapatero, «no poseemos indicios de que haya sido llevada a las tablas con frecuencia» (Vega 2020, 34). Según Oleza, se estrenó en El Pardo el 25 de enero de 1633, con el autor de comedias Manuel Vallejo (Oleza 2003, 614; Ferrer Valls 2023). Entre el 1 y el 3 de octubre de 1807 se representó en el Teatro del Príncipe una refundición anónima en cuatro actos.²⁵ Zapatero recuerda otros dos montajes españoles, uno de 1995 y el otro de 2014.²⁶ *La duchessa di Urbino* de Jacobbi tiene por lo tanto el mérito de incrementar el exiguo número de las traducciones y de las puestas en escena de esta divertida comedia de Lope.

4 Características escénicas de la adaptación de Ruggero Jacobbi

El 11 de julio de 1967, el día del estreno, el jardín Scotto de Pisa se convirtió de repente en un campo de gitanos. Cuando se encendieron las luces, ante el público apareció un momento de la cotidianidad de una compañía de cómicos gitanos del siglo XVII que iban siguiendo a las tropas españolas que presidían Italia. Los actores están en un momento de pausa, poco antes de empezar el espectáculo;²⁷ en el

23 El texto, nacido esencialmente para la escena, se publicó en 2003 con otras traducciones de Jacobbi para el teatro: además de *La duchessa di Urbino*, recoge el *Amleto* y *La commedia degli errori* de Shakespeare y *Il Signor di Pourceaugnac* de Molière (Jacobbi 2003). En la introducción, Anna Dolfi exhorta la intervención «a partire dai materiali che qui offriamo allo studio, di esperti di traduzione e teatro» (Jacobbi 2003, 21 nota).

24 En España la crítica ha debatido sobre la finalidad de esta comedia palatina. Weber de Kurlat (1975, 361), Zugasti (2003, 279) y Zapatero (Vega 2020, 16) la consideran cómica y según Oleza prevalece el conflicto dramático (2003, 604-5). La adaptación de Jacobbi sigue el camino de la comicidad, que se acentúa además con el uso más marcado de las inflexiones dialectales.

25 *La boba fingida o engañar para reinar* (1806), Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss/14987. Zapatero especifica que «El texto sigue a grandes rasgos el argumento de la comedia original: la tarea del refundidor consistió fundamentalmente en practicar pequeños cortes al texto de Lope, cortes que afectan especialmente a pasajes que desarrollan ideas previas o que no aportan a ningún elemento nuevo de cara al desarrollo de la acción» (Vega 2020, 35).

26 El primero con el Teatro del Mundo y el segundo con la compañía La Finea.

27 Algunos están realizando gestos cotidianos (una actriz lava la colada en una palangana, otras zurcen los trajes junto al fuego) e intercalan estas faenas con bromas, chistes y peleas.

escenario vemos a un músico tocando la guitarra,²⁸ una bailarina ensayando pasos de flamenco y dos pulcinella imitando una corrida. El autor de comedias Albano, que dentro de poco vestirá el traje de Fabio, el criado de la protagonista Diana, presenta desde el proscenio el espectáculo que están a punto de interpretar: se trata de *La duchessa di Urbino*, «sciocca per gli altri e furba per se stessa» (Jacobbi 2003, 213-14).²⁹ Albano recuerda al público que: «Quanto all'opera, essa non ha bisogno né di lodi né di giustificazioni: *es de Lope*, e tanto basta» (Jacobbi 2003, 214).³⁰ Explica que la comedia a la que están a punto de asistir, aun narrando una historia italiana, se interpretará a la española. Una acotación nos ayuda a imaginar el montaje: «Al fondo della scena c'è il retablo, specie di grossa baracca da opera dei pupi, con o senza sipario, nel quale sono arrotondate in alto le varie scene di carta dipinta» (Jacobbi 2003, 213). Luego empieza la acción, bajo el signo de la ficción. La trama se puede resumir brevemente: la rústica Diana es informada por Fabio, que pasa a ser su criado, de que es la legítima heredera del duque de Urbino, y la llevan a corte. Aquí tendrá que arreglárselas con su prima Teodora y los nobles Giulio y Camillo, interesados en robarle el ducado. Diana triunfará, gracias a Alessandro de' Medici, con quien se casará, y a su ingenio, del que se servirá utilizando la astucia y fingiéndose boba para conquistar poder y amor.

4.1 El marco meta-teatral

La principal intervención de la reducción libre de Jacobbi al texto de Lope es haber añadido un marco que caracteriza el conjunto del espectáculo en sentido meta teatral: asistimos a la puesta en escena de *La duchessa di Urbino* interpretada por una compañía de cómicos gitanos del siglo XVII que, entre una escena y la otra, nos permite al mismo tiempo curiosear en un montaje teatral de la época.

28 Jacobbi es coautor, con Duilio del Prete, de las músicas que toca Juan Antonio Antequera, un guitarrista español que vivía en Roma por su oposición a la dictadura. «Pueblo de España, ponte a cantar», *Blogspot*, <https://pueblodeespana.blogspot.com/2013/04/> (s.f.).

29 Reparto: Diana (Paola Mannoni); Teodora (Diana Torrieri); Alessandro de Medici (Arnaldo Ninchi); Fabio (Ernesto Calindri); Giulio (Duilio del Prete); Camillo (Umberto Ceriani); Vittorio Stagni; Marco Calindri; Aldo Capodaglio; Mariangela Melato; Rosanna Chiocchia. Escenografía y trajes de Silvano Falleni; guitarra: Juan Antonio Antequera.

30 Lo repetirá en el epílogo: «Ultimo strappo di chitarra. Una nota prolungata di un flamenco. Buio» (303).

Jacobbi segmenta los tres actos originales de Lope en dos partes de igual duración,³¹ a su vez repartidas en seis y cinco escenas, que cambian cuando cambia la ambientación: se pasa del campo, donde vive inicialmente Diana y donde vemos a Alessandro de caza, al palacio de Urbino, donde llevan a Diana, al jardín del palacio, que acoge los encuentros amorosos entre ella y Alessandro, al campamento militar, donde están asentadas las tropas florentinas antes de ocupar Urbino en socorro de la duquesa, amenazada por los nobles de corte. En los cambios de escena, la acción de *La duchessa di Urbino* se interrumpe para darles a los dos pulcinella el tiempo de ir al retablo y desenrollar un nuevo lienzo, en el que está pintado el lugar en el que debe desarrollarse la escena sucesiva.³² Acompañan el cambio de escena también cantos y danzas, interpretados por los miembros de la compañía de gitanos menos involucrados en la representación

31 El v. 1349 del II acto de la comedia de Lope, que cuenta con un total de 2836 versos, marca el paso de la I a la II parte de la comedia de Jacobbi.

32 Los pulcinella tienen otra función además del cambio de lienzos. En 1,I beben y juegan a los dados cerca del retablo; después, «con le mazze danno il segnale di inizio della recita» (214); a final de 3,I los despierta a patadas el guitarrista. 5,I se cierra cuando «Una vera frenesia s'impossessa della compagnia dei comici gitani [...]. Perfino i due pulcinella fanno mosse svenevoli tra loro» (247). En 1,II «paiono intenti a riparare qualcosa nel retablo» (261), después «battano a terra con le mazze per segnare l'inizio dell'azione» (262). Al final de 2,II aparecen «vestiti da soldati» (277): en el curso de la escena se quitan el sombrero cuando se nombra al rey Alfonso de España (278); aparecen en la escena del Sultán, con armaduras de soldados sarracenos (289), en una pantomima militar mientras preparan la escena del campamento (295) y llevando las armas (298). La comedia se cierra con todos los cómicos en escena, fingiendo «un gran corteo militare con bandiere, trombe e tamburi» (301).

de la comedia –el guitarrista,³³ la bailarina³⁴ y la cantante³⁵– como se deduce de la acotación que marca el paso de la III a la IV escena de la I parte, que anticipa el encuentro amoroso entre Diana y Alessandro: «Il chitarrista entra, svegliando a calci i due pulcinella che s'erano addormentati ai lati del 'retablo'. Mentre egli suona un tema d'amore, i due lentamente cambiano il fondale» (234).³⁶

Las primeras escenas de ambas partes están dedicadas al backstage de la compañía gitana, es decir, al marco: en la I los actores esperan que empiece el espectáculo, en la II se relajan en el paso de un acto al otro, entre risas y bromas. Merece la pena detenerse en el paso de la I a la II escena de la II parte:

I comici gitani, sorpresi nell'intervallo della loro recita: bevono, si sdraiano per terra, fanno esercizi ginnici e di scherma.

I due pulcinella paiono intenti a riparare qualcosa nel 'retablo'.

Uno dei comici ha preso la chitarra e sta improvvisando una canzone.

Arriva il chitarrista, gli toglie la chitarra dalle mani e accompagna lui il canto. Le due interpreti delle parti di Laura e Fenisa, vedendo

33 Entre las figuras menores, el guitarrista es el de mayor espesor: acompaña varios momentos del espectáculo e instaura entre la cantante y la bailarina una rivalidad, ya que las corteja a las dos. En 1,I primero toca una pieza flamenca para la cantante (213), después acompaña a la bailarina en un *zapateado*, y finalmente al autor de comedias. En 3,I toca un «tema allegro, rapido» (224), al inicio de 4,I un «tema d'amore» (234), y al final de 5,I «con accordi dolcissimi fa la serenata alla cantatrice» (247). En 1,II abre la escena, quitándole la guitarra de las manos a uno de los cómicos para acompañar el canto (261); después aparece a inicio de 2,II con la cantante, cuando «esegueno la breve 'ballata dell'andare in guerra'» (277) y cierra el espectáculo con un «Ultimo strappo di chitarra. Una nota prolungata di un flamenco. Buio» (303). En 3,II interviene en la comedia que los cómicos están representando, acompañando con notas nostálgicas los pensamientos de Teodora (270) y entonando un motivo oriental en la escena de la llegada del Sultán de los turcos (288).

34 En 1,I la bailarina, tras haber coqueteado con uno de los actores de la compañía, «si alza di colpo e agita le naccchere» (213), improvisa un *zapateado*, «accompagnata dalla chitarra e dal battito delle mani e dei piedi dei comici seduti presso il fuoco» (213). En la introducción de 4,I «mima con mosse sensuali ciò che i deliranti gorgheggi della cantatrice suggeriscono» (238). En 1,II se une a unas chicas que se divierten tomándole el pelo a la intérprete de Diana, «improvvisando passi di danza intorno alla 'duchessa' che si abbiglia» (261). En la comedia recitada por la compañía gitana aparece con traje de odalisca.

35 En 1,I la vemos mientras «sta intonando un flamenco, mentre lava la biancheria in una tinozza», acompañada por el guitarrista. Después, irritada por la bailarina, se va con la colada (213). Vuelve al inicio de 4,I cuando el guitarrista le toca una serenata y ella le contesta con gorgoritos, con la danza de la bailarina (238) y al final, cuando «accenna qualche nota prolungata e nostalgica di flamenco» (238). Finalmente, al inicio de 2,II, con el guitarrista «esegueno la breve 'ballata dell'andare in guerra'» (277). Aparece en escena con traje de odalisca.

36 Véase también el paso de la IV a la V escena: «Subito, i pulcinella rimontano il fondale del palazzo d'Urbino – mentre la voce della cantatrice accenna qualche nota prolungata e nostalgica di flamenco» (238).

arrivare l'interprete della parte di Diana che finisce di allacciarsi il costume per il secondo atto, le fanno buffoneschi omaggi.

LAURA Signora duchessa...

FENISA Ai vostri piedi, signora duchessa...

L'interprete di Teodora passa per la scena gridando.

TEODORA Ehi, ragazze, non è ancora detto che la duchessa sia lei!

Urla e risate delle ragazze. La ballerina si unisce a loro, improvvisando passi di danza intorno alla 'duchessa' che si abbiglia.

LAURA Lo sai che ti sei scordata una battuta?

DIANA Quale?

FENISA L'ultima. «Non c'è dubbio, Laura», eccetera, eccetera.

DIANA Va bene, la dirò adesso.

Mutamento di luce. Entra il capocomico (Albano) e i due pulcinella si precipitano ai loro posti presso il 'retablo'. Il capocomico si fa avanti, fa tacere i musici, si dirige al pubblico.

ALBANO Ebbene, visto che i signori, la cui nobile presenza tanto ci onora, hanno ripreso... (*si guarda intorno*)... o stanno riprendendo i loro posti... diamo inizio alla seconda parte della storia della *Duchessa di Urbino*, sciocca per gli altri e furba per se medesima. Ma prima, col permesso del poeta, la nostra cantatrice eseguirà una ballata in qualche modo connessa a questa vicenda.

Si fa avanti la cantatrice, che coi musici e la ballerina dà vita alla 'ballata dell'astuzia e del candore'...

Terminato il loro numero, si ritirano, mentre i pulcinella battono a terra con le mazze per segnare l'inizio dell'azione.

Nel 'retablo' è già stata montata la scena raffigurante il palazzo d'Urbino.

II

Palazzo di Urbino

Gli attori sono disposti come alla fine dell'atto precedente. Diana dice a bassa voce a Laura:

DIANA Non c'è dubbio, Laura: [...]. (261-2)

Jacobbi organizza su reducción casi como una comedia del Siglo de Oro, o sea, un gran espectáculo que en el texto principal de la comedia (la de Lope, interpretada por la compañía de gitanos) intercala «una serie di intermezzi burleschi conditi da musiche e danze, oltre un paio di canzoni che commentano la vicenda con distaccata ironia moderna».³⁷ La dimensión meta teatral del marco ve a los actores interpretando más roles: son los cómicos gitanos que traen a Italia una comedia

37 A.B., «Lope de Vega a Ostia Antica», *Il Messaggero*, 17 de julio de 1967 (cit. en Jacobbi 2003, 441).

de Lope, siguiendo a las tropas de la armada española, son el rol que recubren en la interpretación de Lope, son los actores que en 1967 se desdoblaron en el escenario. Por ejemplo: Albano, el autor de comedias gitano que es al mismo tiempo Fabio, el criado de Diana, y el actor Ernesto Calindri, en un intersecarse continuo de planos. El guitarrista, la cantante, la bailarina y los dos pulcinella representan a los personajes colectivos de la comedia original y, como se explica en la *Dramatis personae*, «fanno da macchinisti, da servi di scena, da portaceste, da attrezzisti, da trovarobe, e all'occorrenza diventano soldati, cacciatori, cortigiani, e vengono anche presi a calci».³⁸ El público a su vez es espectador (del XX y del XVII) y personaje: el autor de comedia reconoce de hecho entre el público al «Signor generalissimo dell'armata di Sua Maestà cristiana», a los «signori ufficiali e sottufficiali» (Jacobbi 2003, 213) de la guarnición española y a las gentilísimas damas que los acompañan. Como escribió Giorgio Prosperi, «tutti recitano sapendo di recitare [...] l'attore ammicca, chiama il pubblico ad essere complice delle sue trovate e dei suoi stratagemmi» (cit. en Jacobbi 2003, 439). Pocos días antes del estreno pisano, Jacobbi explicó en una entrevista a Franco Cuomo lo que pretendía hacer con su «espectáculo en el espectáculo»:

[...], pur avendo sfolto il testo di molte sue parti, l'ho ampliato con una sorta di prologo ed un epilogo, oltre che con svariati artifici intermedi, da cui si rileva che si tratta di una recita di gitani al seguito delle armate spagnole in Italia pochi anni dopo la morte del grande Lope [...]. Con una simile soluzione, l'approssimazione storica cessa di essere un limite e diventa motivo di spettacolo autentico. La stessa esasperata guittaggine dei girovaghi spagnoli che, nella finzione teatrale, recitano la commedia, è da sola pretesto per il nascere e l'esaurirsi di mille sfumature comiche e gionesche. (cit. en Jacobbi 2003, 433)

Sin embargo, aunque Jacobbi admite haber «sfolto il testo di molte sue parti», éste parece sustentarse en un maravilloso equilibrio de contradicciones resueltas. Por una parte, la del Jacobbi literato y traductor, los cortes parecen casi imperceptibles: su *Duchessa*

38 Ocupan el lugar de los personajes colectivos de la comedia - criados, caballeros, soldados y acompañamiento - que desaparecen de la *Dramatis personae* de la versión de Jacobbi, que mantiene los nombres de la versión original, ya italianizantes, con la única excepción de Riselo, al que llama Rigolo. Jacobbi tuvo que encontrar dificultades en la traducción del término *gracioso*, epíteto que sigue el nombre de Fabio, traducido simplemente como 'noble decaído'.

muestra fidelidad y respeto al autor, la época, el texto y la palabra;³⁹ por la otra, la del Jacobbi director, estamos ante un «teatro teatral, absoluto, antileterario, [...] un teatro [...] che non vuole essere disturbato dal testo» (Jacobbi 2003, 10-13), que modula hábilmente innovación y respeto del pasado, rigor y creatividad. Jacobbi no es solo un dramaturgo, sino, como dijo Prospero, también un «traduttore, riduttore, adattatore, insomma [un] vero lettore moderno di un testo» (cit. en Jacobbi 2003, 438).

4.2 La experimentación lingüística

Centrándonos en el texto, la primera diferencia es el abandono del verso. La segunda atañe al uso de cadencias dialectales. Si en el original Diana pronuncia un único verso en sayagués, Jacobbi acentúa este recurso y hace jugar a su Diana –la boloñesa Paola Mannoni– con un realístico acento *romañolo* que modula a su placer cuando finge con los nobles de la corte de Urbino ser más rústica de lo que en realidad es.⁴⁰ Diverso es el caso del rústico Rigolo, figura marginal en la comedia. Lope lo llama Riselo y lo hace expresarse en castellano. Jacobbi le da más espesor, acentuando su comicidad: lo convierte en un palurdo caracterizado por un habla macarrónica de proveniencia *lacial-umbro-marquesana* que lo traiciona mientras trata de expresarse de manera refinada:

39 La libre versión de Jacobbi traduce prácticamente todos los parlamentos, menos un breve pasaje sobre el golpe de las tropas florentinas, mientras que interviene en las acotaciones, donde ofrece más explicaciones sobre vestimenta, movimientos, formas de hablar, tonos de voz, ausentes en el original.

40 En Lope, Diana, para subrayar su origen rural, recurre al *sayagués* cuando, ya en la corte, conoce a Camilo: «¡No faltaba otra cosa | son que ellos vengán a burlarse tanto!» (v. 250). Esto no ocurre en ningún otro momento, ni siquiera en el monólogo inicial, cuando Diana no conoce aún la realidad de su origen y vive en el campo de Urbino. Para Lope, Diana es noble también cuando no sabe que lo es, porque se lo impone la sangre. Jacobbi no contradice a Lope, porque su Diana usa deliberadamente el dialecto para fingirse rústica, a pesar de no serlo. Es un elemento de su disfraz. De las crónicas de la época emerge un juicio positivo por parte del público de este recurso escénico. Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento publicado el día después del estreno: «Ruggero Jacobbi ha accentuato certe tonalità coloristiche inserendo nel testo cadenze dialettali, litigi fra i comici, intermezzi cantati e danzati assai gradevoli» (Fontanelli, G. «*La duchessa di Urbino* di Lope de Vega a Pisa», *Il Telegrafo*, 12 de julio de 1967, cit. en Jacobbi 2003, 436). Según Bruno Schacherl, uno de los aciertos de la adaptación de Jacobbi es justamente la capacidad de jugar con el lenguaje de los protagonistas: «inventando piani linguistici moderni capaci di rendere lo stesso suono (il dialetto quasi animale della montanara, la lingua andante e commerciale dei nobili, la retorica liceale delle astrazioni cortigiane, e persino delle ‘canzoni di protesta’ a far da stacco epico)» (Schacherl, B. «Un nuovo Lope a Ostia antica», cit. en Jacobbi 2003, 448).

In fede della mia fiducia vi assicuro che in tutti questi reggioni questa è la sola femmina che si chiama Diana e che si dice essere figliata da un compare cognominato Alcino. Volete il giuramento? [...] Se volete il giuramento, ve lo posso fare... (Jacobbi 2003, 221)⁴¹

Jacobbi abrevia, además, algunas largas tiradas del original, sincopándolas en diálogos. Esto ocurre, por ejemplo, en el segundo monólogo de la I parte, interpretado por Fabio, que Jacobbi escenifica con continuas interrupciones de Diana:

FABIO Appena vi ho veduta, sono rimasto colpito.
DIANA Se non te ne vai, ti colpisco io, non ti dico dove!
FABIO Vi prego d'ascoltarmi, e di non perdere una sillaba.
DIANA Vedi un po' di sbrigarti, non ho tempo da perdere.
FABIO Illustre Diana, umile onore di queste selve, per ora...
DIANA E perché? Domani il bosco piglia fuoco?
FABIO ... umile ma di gran pregio, come l'oro sotto la terra...
DIANA Sotto la terra ci son pure i vermi.
FABIO Dovete sapere che Ottavio, duca d'Urbino, e signore, come sapete, anche di questa regione, in mancanza di eredi, chiamò a corte la figlia del fratello, sua nipote Teodora, per affidarle il governo dello Stato. Teodora è bella e, più ancora, è saggia.
DIANA Beata lei.
FABIO State attenta al mio racconto: se vi sfugge il principio, tutto il resto vi rimarrà oscuro.
DIANA Per me è notte fonda. (Jacobbi 2003, 217-18)

Jacobbi aumenta la comicidad de Diana y el efecto sorpresa que comporta la noticia que Fabio está a punto de darle, o sea, que es la legítima duquesa de Urbino.

5 Conclusión

¿Qué empujó a Jacobbi, en 1967, a llevar a la escena *La boba para los otros y discreta para sí*, comedia prácticamente desconocida incluso en España? No era un texto fácil para el público de finales de los Sesenta: roza temáticas que podían resultar peliagudas, corriendo el riesgo de ser leído en clave reaccionaria. Respondiendo a Cuomo (que

41 «RISELO: Esta, señores, es la que buscando | venís por este monte, hija de Alcino | - de esta aldea vecino-, | que agora está en los montes repastando» (vv. 230-3) (Vega 2020, 111). El habla de Rigolo, el Riselo de Jacobbi, recuerda el de Pecoro de *L'Armata Brancaleone*, película de Mario Monicelli de 1966, que basa su ironía en el lenguaje macarrónico de los protagonistas.

en su título definió a Lope «uno spagnolo a metà strada tra populismo e reazione») Jacobbi explicó:

Il senso della storia parrebbe al giorno d'oggi reazionario, poiché l'autore immagina che la bella villana, giunta a corte, s'inserisca rapidamente e con successo nella cultura e nel costume raffinatissimo dell'epoca unicamente in virtù delle sue nobili origini. Come a voler dire 'buon sangue non mente' (il che non costituiva un asserto reazionario ai tempi di Lope de Vega, ma oggigiorno sì), l'autore ci mostra la rapida evoluzione intima di questa donna che, solo in virtù della sua 'razza' aristocratica si eleva dalla condizione della più bassa ignoranza contadina a quella della più eletta sensibilità. (cit. en Jacobbi 2003, 434)⁴²

Además del privilegio de la sangre, estaba el tema del género: aunque la comedia subordina el amor al poder, exalta la capacidad de una mujer de reapropiarse del rol que le toca, de querer ejercer el mando, de no aspirar a ser solo la mujer de alguien, Diana apoya una visión conservadora, de una mujer subordinada al hombre por naturaleza, como se esperaba el público del siglo XVII; es la antagonista Teodora la que defiende una postura en ciertos aspectos proto-feminista, cercana a las mujeres y a su independencia, pero al final es derrotada y exiliada de Urbino. Además, aunque está contado con comicidad, Diana para tomar el poder recurre a un golpe del ejército, tema delicado en los años Sesenta.⁴³ Finalmente, está el problema de las incongruencias históricas: estamos en el siglo XVI, periodo dominado por los choques entre la nobleza por la posesión del ducado de Urbino, pero ningún hecho llevado a los escenarios en la comedia de Lope corresponde a la realidad. Jacobbi declaró que había elegido esta comedia marcándose el objetivo de «evidenziare l'aspetto popolare della storia, così da compensare quello reazionario» (cit. en Jacobbi 2003, 434); sabía muy bien que es una comedia de fantasía y, gracias a su marco meta teatral, usó en su favor las ventajas que derivaban de la ambientación italiana, por ejemplo, jugando sin caer en la incoherencia con la lengua y los acentos dialectales.

El espectáculo conquistó al público y a la crítica. Jacobbi ganó la difícil apuesta de traducir el teatro clásico español para la contemporaneidad quizás porque no le pidió al texto que vehiculase un mensaje feminista, político o histórico, sino porque se propuso celebrar el mundo del teatro persiguiendo la pura diversión, en un caleidoscópico juego de reflejos, ficciones y disfraces que vuelve a

42 La comedia no exalta el espíritu reaccionario: el burgués Fabio tiene un papel importante y los nobles de Urbino acaban derrotados.

43 Jacobbi aligera algunas partes y elimina los vv. 2631-45, demasiado explícitos.

crear, con fidelidad y respeto, no tanto la Italia del siglo XVI sino, más bien, la idea maravillosa, alegre e íntimamente poética, que tenía Lope de la Italia del siglo XVI.⁴⁴

Bibliografía

- Bartolini, F. (a cura di) (2006). *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*. Firenze: Firenze University Press.
- Benavente, J. (1943). *La malquerida*. Torino: Il Dramma, SET.
- Carando S. (2004). «Jacobbi, Ruggero». *Dizionario Biografico degli Italiani*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_(Dizionario-Biografico)/).
- Dolfi, A. (a cura di) (2003). *L'eclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro = Atti della Giornata di studio* (Firenze, 14 gennaio 2002). Roma: Bulzoni.
- Ferrer Valls, T. et al. (2023). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. <https://dicat.uv.es>.
- García Lorca, F. (1944a). *Yerma*. Trad. di C. Bo. Milano: Rosa e Ballo.
- García Lorca, F. (1944b). *Yerma*. Trad. di R. Jacobbi. Roma: OET.
- Griswold Morley, S.; Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Jacobbi, R. (1972). *Teatro da ieri a domani*. Firenze: La nuova editrice.
- Jacobbi, R. (2003). *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope de Vega, Molière*. A cura di A. Dolfi. Roma: Bulzoni Editore.
- Jacobbi, R.; Macrì, O. (1993). *Lettere 1941-1981, con un'appendice di testi inediti rari*. A cura di A. Dolfi. Roma: Bulzoni.
- Navarro Durán, R. (1997). «El arte de fingirse boba y otras recreaciones: *La boba para los otros y discreta para sí*». Pedraza Jiménez, F.; González Cañal, R. (eds), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640 = Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico* (Almagro, julio de 1996). Almagro: Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, 41-59.
- Oleza, J. (2003). «El Lope de los últimos años y la materia palatina». *Criticón*, 87-89, 603-20.
- Pavis, P. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: Librairie José Corti.
- Pavis, P. (2007). *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Paris: Colin.
- Puccini, D. (1987). «Motivi ispanici nell'attività di Ruggero Jacobbi». Dolfi, A. (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi = Atti delle giornate di studio* (Firenze, 23-24 marzo 1984). Firenze: Gabinetto G.P. Vieusseux, 149-56.
- Ulsamer, F. (1957). «Hans Schlegel y la difusión del teatro español en Alemania». *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre*, 1, 79-85. <https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/370370>.
- Vega, L. de (1635). «La boba para los otros y discreta para sí». *Parte XXI*. Madrid: Viuda de Alonso Martín de Balboa.
- Vega, L. de (1745). *La boba para los otros y discreta para sí*. Madrid: Antonio Sanz.
- Vega, L. de (1830). «La boba para los otros y discreta para sí». *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio*, vol. 3. Madrid: Ortega y Compañía, 275-394.

44 Para una reflexión teórica más articulada sobre los estudios de traducción y adaptación teatral, véase los estudios de Patrice Pavis (1990; 2007).

- Vega, L. de (1838). «La boba para los otros y discreta para sí». Ed. E. de Ochoa, *Tesoro del teatro español desde su origen hasta nuestros días*, vol. 2. París: Baudry, 315-45.
- Vega, L. de (1855). «La boba para los otros y discreta para sí». Ed. J.E. de Hartzenbusch, *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 2. Madrid: Rivadeneyra, 523-40.
- Vega, L. de (1929) «La boba para los otros y discreta para sí». Ed. de E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, vol. 11. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 472-507.
- Vega, L. de (1935). *Diana von Urbino*. Trad. di H. Schlegel. Leipzig: Ralf Steyer.
- Vega, L. de (1950). «La stupida per gli altri, ma per sé avveduta». Casella, M. (a cura di), *Teatro*. Firenze: Sansoni, 557-631.
- Vega, L. de (2015). *La boba para los otros y discreta para sí*. Ed. de P. Mascarell. Valencia: Biblioteca Digital Artelope. <https://artelope.uv.es>.
- Vega, L. de (2020). *La boba para los otros y discreta para sí*. Ed. A. Zapatero Molinuevo. Madrid: Cátedra.
- Weber de Kurlat, F. (1975). «El perro del hortelano, comedia palatina». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24(2), 339-63.
- Zugasti, M. (2003). «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro». Galar, E.; Oteiza Pérez, B. (eds), *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina = Actas del Congreso Internacional* (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003). Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 159-85.

La recepción literaria y teatral del drama del Siglo de Oro español en Estonia

Jüri Talvet

Tartu Ülikool, Eesti

Abstract Cultural, literary, and theatrical tradition in the Estonian language is fairly young. The article offers a brief review on the reception of Spanish literary plays thanks to the translations and adaptations published and staged in public theatres in Estonia; it also relates the personal experience of the author as a translator of many masterpieces of the Siglo de Oro.

Keywords Estonia. Reception. Hispanism. Literature. Spanish classical theatre. Translation. August Sang. Ain Kaalep. Homopoetics. Heteropoetics. Staging. Lembit Peterson.

Índice 1 Trasfondo histórico y cultural-creativo. Recepción del teatro español del Siglo de Oro en Estonia. – 2 Problemas y dilemas de traducción poética. Homopoética y heteropoética. Puestas en escena.

1 **Trasfondo histórico y cultural-creativo. Recepción del teatro español del Siglo de Oro en Estonia**

A principios de la reestablecida Independencia de la República de Estonia (1991) logré publicar un dossier-panorama *El hispanismo en Estonia* (Helsinki, 1993) del que se realizó una segunda impresión por nuestra Universidad de Tartu (Talvet 1996). Al igual que la joven República de Estonia (establecida por primera vez en 1918), también nuestra creación cultural, literaria y teatral es joven. Pese a esto, a

partir de comienzos del siglo XX Estonia ha contado con una élite intelectual-cultural enérgica y consciente de su misión, gracias a la cual la recepción de la literatura y del teatro universales en nuestra lengua autóctono-natal, estonio, ha sido sumamente intensa. Primeras traducciones directas de obras literarias españolas se hicieron sólo a mediados de los 1930, pero incluso antes, lograron adaptar mediante versiones en alemán y ruso (nuestras grandes culturas vecinas) algunas obras del teatro clásico español. Así, en uno de los principales teatros del país, Vanemuine, en Tartu, se estrenó en 1924 el más famoso drama filosófico de Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (*Elu on unenägu*, trad. Jaan Pert), mientras que la igualmente famosa obra teatral de Lope de Vega, *Fuenteovejuna* (con el título modificado: *Naiste mäss* que significa 'Rebelión de las mujeres'; trad. Marta Sillaots) se puso en 1928 en el Teatro Obrero (Töölisteater), de Tartu.

Durante la época soviética después de la Segunda Guerra, sin duda, el repertorio en los teatros rusos de los centros de la URSS (Moscú, Leningrado/Petersburgo) hasta cierto punto se repercutía en Estonia, pero tenía sus límites fuertemente condicionados por la escasez de traductores estonios del español. Sin embargo, sobre todo fueron importantes algunas obras del teatro del Siglo de Oro traducidas mediante versiones en ruso, alemán o francés por algunos poetas y traductores destacados, como August Sang (1914-1969). Estas versiones no llegaron a publicarse como textos impresos en vida del traductor, sino que han sido usadas exclusivamente para los teatros.¹

A partir de finales del siglo XX, he estado entre los pocos traductores de obras del teatro clásico español. He traducido al estonio algunos dramas principales de Calderón (*La vida es sueño*, 1999; *El gran teatro del mundo*, 2006; *La devoción de la cruz*, 2022), *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina (2006) y *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas (2023). Acabo de traducir al estonio *El mágico prodigioso*, de Calderón. He escrito largos ensayos introductorios sobre las mismas obras, de las cuales algunas se han puesto en teatros estonios.

Hablando de Estonia, hay que tener siempre presente el hecho de que se trata de uno de los países soberanos más pequeños de Europa (de apenas 1,5 millones de habitantes), que sin embargo sigue funcionando en todas las esferas de la sociedad en su propia

1 Los textos revisados de varias obras teatrales españolas traducidas por August Sang fueron publicados por primera vez sólo en 2004, en *Hispaania pärand* (La herencia española), editado por la teatrológica Riina Schutting. En este libro se recogían varias comedias que mucho antes habían sido puestas en teatros estonios: *La dama duende* (*Nähtamatu daam*) y *No hay burlas con el amor* (*Armastusega ei tehta nalja*), de Calderón, y *El maestro de danzar* (*Tantsuõpetaja*), de Lope de Vega.

lengua autóctona, el estonio, una de las lenguas ugrofinesas cuyo más próximo pariente étnico es la lengua finesa. Pese a las coincidencias del léxico del finés y del estonio y la proximidad geofísica, el parentesco entre las dos culturas y las lenguas es menor que se podría suponer. Son diferentes, ya a partir de las distinciones básicas entre las dos obras literarias fundadoras de ambas naciones, la epopeya finesa *Kalevala* (1835-49), compuesta por Elias Lönnrot (1802-1884), y la epopeya estonia *Kalevipoeg* (1861), cuyo autor es Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803-1882) (véase Talvet 2015).

Los datos que nos han llegado de las primeras puestas en escena de obras teatrales españolas en los teatros de Estonia son escasos y fragmentarios. Así, varias fuentes confirman que ha sido precisamente el más celebrado drama de Calderón, *La vida es sueño*, actuado en 1924 en uno de los más importantes teatros del país, Vanemuine, de Tartu, la obra introductora del teatro español en Estonia. Se puede suponer que el escritor y activista teatral Jaan Pert la había adaptado al estonio a partir de la versión alemana.

Para un breve paralelo con la recepción del teatro universal en Estonia, el mismo año 1924 se estrenaron en varios teatros del país *Macbeth* y *Otelo* de William Shakespeare, *Los Bandidos*, *Wilhelm Tell* y *La doncella de Orleans*, de Friedrich Schiller, *Woyzeck*, de Georg Büchner, *Nora*, de Henrik Ibsen, *El Rey Edipo*, de Sofocles y *La ofrenda*, de Rabindranath Tagore, para mencionar sólo algunas obras y a algunos dramaturgos de mayor fama mundial. En total, el número de estrenos en aquel año 1924 en teatros estonios alcanzó hasta 150, incluyendo obras tanto estonias como de autores extranjeros, traducidas.

Desde sus principios hasta nuestros días, la vida teatral en Estonia ha sido ágil e intensa.² Con mucha frecuencia los traductores de obras teatrales importantes han sido nuestros escritores reconocidos. Así, el drama de Lope Vega, *Fuenteovejuna*, fue traducido (supuestamente, mediante la versión alemana) por una de las más productivas traductoras en la República de Estonia de la anteguerra, Marta Sillaots (1887-1969), una dama de letras bien educada en varias lenguas extranjeras. Fue traductora de *La montaña mágica* de Thomas Mann, de *Jean Christophe* de Romain Rolland, del *Idiota* de Fiódor Dostoiévski, entre otras obras mundialmente conocidas y traducidas.

Durante la época de la ocupación ruso-soviética en Estonia (1945-1990), el traductor principal de los dramas del Siglo de Oro español era August Sang (1914-1969), poeta cuyo mayor mérito en el campo de traducción era el *Fausto* de Johann Wolfgang Goethe (1967) y que también tradujo al estonio varias comedias en verso de

² Véase en Chen, Talvet 2020 una entrevista en inglés con tres directores de teatro en la revista internacional *Interlitteraria*.

Molière, *El proceso* de Franz Kafka, y numerosas otras obras, sobre todo del alemán. De la obra de Calderón, Sang tradujo las comedias *La dama duende* (*Nähtamatu daam*) y *No hay burlas con el amor* (*Armastusega ei tehta nalja*). De Lope de Vega, tradujo *El maestro de danzar* (*Tantsuõpetaja*). En el teatro estonio estas comedias se estrenaron en 1951 (dos años antes de la muerte del dictador Stalin).

Por lo antedicho no tiene que asombrar el hecho de la tardía publicación en un libro impreso, en estonio, de una obra teatral del Siglo de oro español. Fue *La Estrella de Sevilla*, atribuida a Lope de Vega (*Sevilla täht*, Tallinn, 1962). Era trabajo de la juventud de Ain Kaalep (1926-2020), un destacado poeta, ensayista y traductor sobre todo de obras poéticas de numerosas lenguas (alemán, francés, español, portugués, catalán, entre otras). Puedo considerarme como uno de los discípulos de Ain Kaalep en el arte de traducción. En un artículo mío (Talvet 1981) analizaba en pormenores el arte de traducción de mi maestro.

Mi propia formación como traductor de obras de autores españoles y hispanoamericanos tenía sus comienzos en los años 1970. Me licencié por la Universidad de Tartu en filología inglesa en 1972, pero ya antes empezaba a aprender el español y ocuparme de la cultura y la literatura hispanas. Mi primera traducción publicada en *Edasi* (un diario de divulgación en toda Estonia) era del cuento *El afrancesado*, del escritor romántico Pedro Antonio de Alarcón. En aquella primera época publicaba mis versiones sobre todo en periódicos y revistas, y con mucha frecuencia colaborando con Ain Kaalep. Mis primeras versiones en un libro aparte fueron de una selección de *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna (Tallinn, 1974) y de la novela breve *Los cachorros*, de Mario Varga Llosa (Tallinn, 1975).

Después de licenciarme en Tartu, logré entrar en los estudios doctorales de Literaturas Occidentales en la Universidad de Leningrado (San Petersburgo). Defendí mi tesis doctoral en Leningrado, en 1981, sobre el tema de la formación de la novela realista occidental, centrando en la novela picaresca española. Esto fue después de haber pasado ocho meses, de becario, en la Universidad de La Habana (1979/1980). En paralelo, estaba siempre trabajando en Tartu, como lector de un curso general comparado de Literaturas Occidentales (desde la Edad Media hasta nuestro tiempo), enseñando, traduciendo, y a la vez dando primeras muestras de mi propia obra como poeta y ensayista. Debuté como poeta el mismo año 1981 que obtuve mi grado de doctor en Leningrado.

2 Problemas y dilemas de traducción poética. Homopoética y heteropoética. Puestas en escena

Después de colaborar con Ain Kaalep en traducir y publicar selecciones poéticas de Salvador Espriu (1977) y Vicente Alexandre (1978), publiqué mi primer libro independiente de poesía traducida en 1987. Fue una antología de la obra poética de Francisco de Quevedo, *Valik luulet* (Poesía elegida) (Tallinn: Eesti Raamat).

Aunque los grandes creadores españoles del Siglo de Oro estaban siempre presentes en mis cursos generales de la Literatura Occidental y pese al hecho de haber perfeccionado mi arte de traducción a partir de traducir obras de prosa y poemas –siempre tratando de aprender de mis errores y deslices...–, tardaba mucho en atreverme a traducir un drama en verso.

Estas vacilaciones mías tenían su trasfondo en la tradición anterior en el campo de traducir obras teatrales escritas originalmente en verso. De paso, menciono que las *Obras Completas* (*Kogutud teosed, I-VII*) de William Shakespeare en traducción estonia se publicaron entre 1959 y 1975. Por lo tanto, ha existido toda una tradición bastante larga de puestas en escena de la obra de Shakespeare en verso en los teatros de Estonia.

Entre los traductores principales de poesía de la generación anterior (incluyendo a Ain Kaalep) había prevalecido la regla de imitar (casi) en todo la forma (la métrica) de la obra original. Es decir, una vez que la obra original en verso usaba rimas finales, se suponía que también el traductor tendría que imitar el mismo esquema de la rima.

En la única obra del Siglo de Oro traducida al estonio y publicada en libro, Ain Kaalep había practicado ejemplarmente tal principio «homopoético»: no sólo imitaba la rítmica, sino también los esquemas originales de rimas finales del verso.

Aun admirando infinitamente este esfuerzo excepcional de mi maestro, después de largas cavilaciones decidí divergir y optar por una poética de traducción diferente, la cual en algunas ocasiones he definido como «heteropoética».

Después de usar extensamente textos literarios traducidos al estonio en mis clases universitarias, he podido observar de cerca los éxitos y también algunos fracasos de mis maestros y precursores en traducción poética. No creo que exista un acercamiento, una poética única aplicable a cualquier texto poético traducido. Para mí, todo texto poético original presupone un caso individual. Existen diferentes acercamientos al texto original. Según mi concepción y convicción, las libertades del traductor (sobre todo, en el tratamiento del aspecto formal de textos poéticos) tendrían que ser las máximas posibles, mientras que la responsabilidad y el respeto del traductor ante el público lector (o del teatro) también tendrían que aspirar a ser

los máximos posibles, en un intento constante de asegurar lealtad al contenido semántico de la imagen espiritual, filosófica, psicológica y social de la obra traducida.

Hay formas poéticas (por ejemplo, sonetos clásicos, a partir de Petrarca) en cuyo caso rimas finales de versos son plenamente aplicables con éxito en versiones estonias, mientras que en otros casos, sobre todo de poemas extensos (escritos en octavos, tercetos y otras formas rimadas) y de obras de drama (de formas versificadas tan variadas como suele ser el drama del Siglo de Oro), la traducción en estonio pocas veces ha logrado evitar matices de cierta artificialidad forzada y de una pérdida (al menos parcial) de acentos semánticos de la obra original.

Para dar un ejemplo sumamente instructor, uno de los mejores traductores estonios de obras poéticas rimadas, Harald Rajamets (1924-2007) tradujo aplicando rimas consonantes perfectas todo el conjunto de los sonetos de William Shakespeare, destacando por su suma destreza en el arte de rimar. Luego Rajamets logró traducir también en rimas consonantes el *Inferno* de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri.

Mientras Rajamets continuaba su obra magna de traducción, yo comentaba a mis alumnos en la universidad: «Siempre que Rajamets continúe rimando sus tercetos traducidos, nunca alcanzaría el *Paradiso...*». De hecho, mi comentario no distaba mucho de hacerse una profecía. Ya al empezar traducir el *Purgatorio*, Rajamets se dio cuenta que le era imposible terminar su versión rimada de la *Divina Commedia*. Volvió al ejemplo de la versión inglesa de la obra magna de Dante, provisto por el poeta norteamericano Henry W. Longfellow, en verso blanco, sin rimas, publicada en 1867.

Como Rajamets era un perfeccionista, no estaba satisfecho con la simple solución de combinar una parte traducida con rimas finales y otra parte sin rima, de modo que volvió a traducir de nuevo todo el *Inferno*, en verso blanco, sin rima. Luego completó del mismo modo el *Purgatorio*. Ya llegando al Canto VI del *Paradiso*, lamentablemente, la muerte interrumpió el trabajo del maestro Rajamets. Algunos literatos más jóvenes conocedores del italiano y de la literatura clásica y renacentista (Ülar Ploom, Ilmar Vene) lo llevaron al fin, siempre en verso blanco, sin rima, de modo que la obra magna de Dante en estonio pudo publicarse por primera vez completa en 2022, quince años después del fallecimiento de Rajamets.

Otro importante aviso y lección para mí, antes de empezar a traducir obras de drama de Calderón y del Siglo del Oro, era la traducción de *La Estrella de Sevilla* (*Sevilla täht*) por Ain Kaalep. En ésta, Kaalep imitaba casi en todo la obra original español: no sólo aplicaba rimas asonantes, sino también rimas completas (consonantes), e incluso logró imitar en nuestra lengua el ritmo español en breves versos del romance.

Del 'experimento' de Ain Kaalep concluí que recitar tal texto traducido en nuestro teatro hubiera sido imposible, precisamente por un ritmo totalmente ajeno al oído estonio. Y efectivamente, si bien se trate de una obra cumbre del teatro del Siglo del Oro, hasta hoy nunca se ha puesto en un teatro estonio.

En comparación con la versión de *La Estrella de Sevilla*, de Kaalep, las traducciones por August Sang de las comedias de Calderón y Lope de Vega eran más libres, a partir del hecho de que Sang sustituía el ritmo de los octosílabos del romance español por el verso yámbico de (mayormente) nueve sílabos, y en muchas partes de la obra omitía rimas finales del verso. A partir de comienzos de los 1950 todas las versiones de Sang y, sobre todo, de *La dama duende* y de *El maestro de danzar*, se han puesto con éxito en nuestros teatros.

Las últimas re-esценificaciones de *La dama duende* y *No hay burlas con el amor* han sido realizadas por Lembit Peterson (nacido en 1953), el mismo un destacado actor teatral. Como director de escena, Peterson es uno de los muy pocos en Estonia de hoy que ha mostrado interés serio por el teatro clásico de tendencia filosófico-espiritual.

En cuanto a mí, antes del final del siglo XX logré traducir al estonio (sin aplicar rimas, alternando verso blanco con verso libre) *La vida es sueño* (*Elu on unenägu*, Tallinn, 1999). Lo puso en 2000/ 2001 en Eesti Draamateater (de Tallinn) uno de los más conocidos directores de teatro de la última época soviética, Ingo Normet (1946-2022), con la participación de toda una pléyade de actores bien conocidos en Estonia. (El estreno fue en diciembre de 2000).

El éxito de aquella puesta en escena me animaba a continuar con el mismo principio «heteropoético» en mis versiones estonias subsiguientes del drama del Siglo de Oro. Mi versión del auto sacramental *El gran teatro del mundo* (*Suur maailmateater*) se publicó en un libro (Editorial de la Universidad de Tartu, 2006) y se ha puesto en escena en dos ocasiones, primero en la Iglesia de Santa Trinidad de Rakvere (bajo la dirección de Tiit Alte, 2010) y luego en Theatrum, de Tallinn (escenificado por Lembit Peterson) En septiembre de 2018 se inauguró el nuevo edificio de Theatrum con la puesta en escena del *Gran teatro del mundo*; luego lo han presentado todos los años, hasta hoy).

Mis últimas traducciones del drama calderoniano han sido *La devoción de la cruz* (*Risti pühitsus*, publicado en 2022) y *El mágico prodigioso* (*Imevõlur*, cuya publicación espero en 2025).

Libre por fin de mis tareas universitarias, jubilado y emérito, traduje al estonio la gran obra de Fernando de Rojas, la *Celestina*. *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Tartu, 2023), del temprano renacimiento. Mucho antes había traducido el magnífico drama atribuido a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (*Sevilla pilkaja ja kivist külaline*, 2006). Todas estas versiones

publicadas cuentan con mis extensos ensayos investigativos introductorios.

Por lo tanto, el «material teatral español» no falta en la lengua estonia, tampoco faltan buenos actores y teatros para ampliar la recepción del drama del Siglo de Oro español en nuestro país. Más bien todo parece depender de si emergen jóvenes seguidores de Lembit Peterson, capaces como él de entrar con entusiasmo y dedicación en la esencia de grandes obras españolas del pasado lejano y lograr que éstas se repercutan positivamente en el corazón y la mente del público estonio del Segundo milenio.

Bibliografía

- Chen, D.; Talvet, J. (2020). «Contemporary Drama and Theatre in Estonia. Conversing with Drama Directors Lembit Peterson, Tiit Palu and Ivar Põllu». *Interlitteraria*, 25(1), 260-72. <https://doi.org/10.12697/IL.2020.25.1.21>.
- Schutting, R. (ed.) (2004). *Hispaania pärand*. Tallinn: Püha Issidori Kirjastuselts.
- Talvet, J. (1981). «Ain Kaalepi *poetica iberica*». *Keel ja Kirjandus*, 6, 368-76.
- Talvet, J. (1996). *El hispanismo en Estonia*. Tartu: Ediciones Universidad de Tartu.
- Talvet, J. (2015). «Kalevipoeg. Epopeya nacional de Estonia y su adaptación por W.F. Kirby». Kirby, W.F., *Kalevipoeg. Epopeya nacional de Estonia*. Ed. y trad. de M. González Campo. Madrid: Miraguano, 3-23.

***Diversifying the Classics:* The First Ten Years**

Barbara Fuchs

University of California, Los Angeles, USA

Abstract Launched in 2014, the *Diversifying the Classics* project at the University of California is dedicated to promoting Golden Age theatre primarily by producing translations of plays not yet available in English. This contribution illustrates the group's working method: collaborative versions, refined through workshops and constant interaction with theatre professionals, designed for performance and subsequently published both in open access and in paperback. The main focus is on an alternative idea of theatrical canon that highlights tensions of gender, caste and geopolitical origin.

Keywords Diversifying the Classics. Theatre translation. Spanish Golden Age drama. Reception. Literary canon.

Since 2014, the *Diversifying the Classics* project (DTC) at the University of California, Los Angeles, has been promoting Hispanic *comedia* in translation, in adaptation, and in the original Spanish. The project includes a wide range of activities, from theater festivals and commissioned adaptations to k-12 outreach and translation. For the purposes of this volume, I will focus on our translation activities.

Our “Working Group on the *Comedia* in Translation and Performance” has several unique features:

- We produce collaborative translations, jointly achieved by a team of faculty and graduate students, with occasional collaboration from undergraduates and theater professionals.
- We translate specifically for performance, aiming for texts that serve actors and directors on stage.

We work closely with theater artists as we refine the translations.

- We select plays that productively complicate ideas of Spain and that we hope will resonate with audiences today.
- While we do not preserve the source-text's verse, we produce a heightened vernacular that is both resonant and easy for modern audiences to understand.
- Translations are complemented by supporting materials such as introductions, dramaturgy packets, and pronunciation guides, all aimed at theatermakers.
- We are committed to open access, and post every translation on our website in addition to publishing it in book form.

Let me address each of these in turn. First and foremost, collaboration: we begin by dividing the source text into sections and assign it to groups of two or three. After translating and workshopping in their small groups, the translators bring the result to the larger workshop of 12-15 people. There, we take the translation apart and put it back together again, with special attention to misprision, lines that would be too hard to say on stage, and other possible pitfalls. Suggestions are offered seriatim until there is general agreement on a solution. We also make a special effort to preserve humor (even if the pun or specific joke must change) and any reference to the body or other spatial or emotional cues for actors. The occasional presence of theater professionals in the workshop is particularly helpful, and we supplement this resource with visiting speakers, such as directors and voice coaches. Our three-hour sessions in essence provide multiple rounds of real-time editing, as the translation is increasingly refined. Once we have completed a translation (our usual timeline is October-June), we hold table reads to ensure that the language flows well, characters speak with a consistent voice, and so forth.

The next step before publication online or in print is to (re)engage theater artists in further refining our translations. For our first few forays, we collaborated with Professor Michael Hackett of UCLA's Department of Theater, who directed a staged reading of our most recent translation with the incoming class of MFA (Master of Fine Arts) acting and directing students each fall. Members of DTC attended rehearsals and served as dramaturgs, paying special attention to any lines that seemed to give actors trouble (pronunciation, syntax) or that remained opaque despite our best efforts; we then fine-tuned the translations both during the rehearsal process and after the staged reading. Since 2020, we have collaborated with Red Bull Theater in New York in a similar model. In this case, Red Bull hires a director and a seasoned professional cast of classically trained actors, who rehearse for a few hours before offering a staged reading both live for the New York audience and streamed for a few days for viewers everywhere. We endeavor to have at least one member of DTC on site

to attend the day of rehearsal, and we all watch the streamed staged reading, so as to make the same kinds of edits and corrections to our translation before it is posted and published.

How do we select the plays we translate? We explicitly set out to challenge prevailing stereotypes about Spain's conservatism and the supposedly reactionary values of Hispanic classical theater (Fuchs 2016). We thus choose plays that foreground female agency, challenges to the gender system, and reflections on the constructedness of social roles, among other possibilities. Guillén de Castro's *The Force of Habit* (*La fuerza de la costumbre*), for example, raised key questions about gender identity and its fluidity, while Lope de Vega's *The Widow of Valencia* (*La viuda valenciana*) or *The Beast of Hungary* (*El animal de Hungría*) offer frank and largely positive visions of female sexuality. We are especially interested in plays by women and those from the Americas – Sor Juana thus checks all our boxes.

Because we focus on plays for which no published translation into English is available, we feel a responsibility to translate every line, and preserve most allusions. At the same time, we encourage directors, in consultation with us, to cut freely, put Spanish back into the text, and otherwise adapt our translations to the circumstances of their production. We translate into a heightened contemporary vernacular that we lay out to roughly match the original lines, although most of our translation is in fact prose. We translate into verse only for moments when the source text emphasizes the poetic, such as a sonnet. In those cases, the workshop produces a first-pass prose translation, and one of the published poets among our members then crafts a final version in verse. Our overall goal is language that has a classical flavor but that is nonetheless easy for contemporary audiences to grasp, in an era when any performance without subtitles, even for contemporary material, is increasingly at a disadvantage. For actors, we include a pronunciation guide (in print and also a recorded version online) that includes names of characters and places, as well as unfamiliar mythological figures. We try to preserve names in the original Spanish, unless there is a reason to translate them. For example, Sor Juana's *Amor es más laberinto* includes Atún and Racimo ("bunch of grapes", servant to Bacchus), which we translated as "Tuna" and "Vinny" to ensure that the humor remained legible.

The translations are complemented by a general introduction to *comedia*, which appears in all of them, and a more specific introduction to the play, geared towards theater professionals and generally co-written by two of the translators. We have also produced dramaturgy packets for a number of the plays. Designed to assist in performance, these include character maps, historical context, themes, and more. All of our translations are posted as PDFs to our open-access website (<http://diversifyingtheclassics.humanities.ucla.edu/>) for anyone to download freely. They are

subsequently published in a dedicated series of paperbacks from Juan de la Cuesta Press (Newark, Delaware). The series also includes other translations that align with our goals, whether by members of the collective working individually or in smaller groups, or by talented translators unaffiliated with us, as in the case of Dakin Matthews. DTC edits all those other translations line by line to ensure that they meet the same standards as our collectively produced ones.

Our translations (available open-access online or in print from Juan de la Cuesta Press):

Lope de Vega, *The Widow of Valencia* (2018)
Lope de Vega, *A Wild Night in Toledo* (2018)
Juan Ruiz de Alarcón, *What We Owe Our Lies* (2018)
Guillén de Castro, *The Force of Habit* (2019)
Pedro Calderón de la Barca, *To Love Beyond Death* (2021)
Ana Caro, *The Courage to Right a Woman's Wrongs* (2021)
Sor Juana Inés de la Cruz, *Love is the Greater Labyrinth* (2023)
Juan Ruiz de Alarcón, *The Pretender, or A Man Beside Himself* (2023)
Guillén de Castro, *Don Quixote de la Mancha* (2025)
Lope de Vega, *The Beast of Hungary* (forthcoming 2025)

Other translations published in our series (some available in print only):

Translated by Barbara Fuchs:

Lope de Vega, *Women and Servants* (2016)

Translated by Laura Muñoz and Veronica Wilson:

Guillén de Castro, *Unhappily Married in Valencia* (2018)

Translated by Dakin Matthews:

Agustín Moreto, *It Can't Be Done* (2021)
Lope de Vega, *The Capulets and the Montagues* (2021)
Lope de Vega, *The Actor and the Emperor* (2021)
Sor Juana Inés de la Cruz, *One House, Many Complications* (2021)
Pedro Calderón de la Barca, *The English Schism* (2021)
Tirso de Molina, *Don Juan, The Trickster of Seville* (2022)
Pedro Calderón de la Barca, *Coriolanus, or The Weapons of Loveliness* (forthcoming)
Juan Ruiz de Alarcón, *The Proof of the Promise* (forthcoming)

Bibliography

Fuchs, B. (2016). "Rethinking the Black Legend and the Golden Age Dramatic Canon".
Rodríguez Pérez, Y.; Sánchez Jiménez, A. (eds), *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia. El teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos*. Madrid: Iberoamericana, 219-36.

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marc; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katiusia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las "obras" de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.
31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. "As Naus", de António Lobo Antunes, ante "Tirano Banderas", de Valle-Inclán*.

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz, Jordi (2023). *Litee ratura i violències masclistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research*.
33. Marcer, Elisenda; Mir, Catalina; Mira-Navarro, Irene; Pons, Margalida (eds) (2023). *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània*.
34. Demattè, Claudia; Marotta Peramos, Mirella (eds) (2023). *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España*.
35. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2024). *Arquitecturas verbales y otras antigrañas*.
36. Calderón Villarino, Ángela; Welge, Jobst (eds) (2024). *Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna*.
37. Claesson, Christian (ed.) (2024). *Novela postcrisis en la España plurilingüe*.
38. Demattè, Claudia; Llàcer, Arantxa; Presotto, Marco (eds) (2024). *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro*.
39. Alarcón-Tobón, Santiago; Bou, Enric (eds) (2025). *Stories Come to Matter: Water, Food, and other Entanglements*.
40. Castella-Martinez, Sergi (2025). *The Poetry Research of J.V. Foix (1918-1985). Knowledge Through Likenesses in the Avant-Garde*.
41. Estrada, Oswaldo; Alicino, Laura (eds) (2025). *Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina*.
42. Cannavacciuolo, Margherita; Consolario, Maria Rita; Favaro, Alice (eds) (2025). *Hipócrates y sus artificios. Enfermedad, medicina y narración en las literaturas y culturas hispánicas e hispanoamericanas*.

El libro ofrece una nueva reflexión sobre la práctica de la traducción del teatro del Siglo de Oro en la época contemporánea, a raíz de la publicación del volumen fundacional del proyecto en 2020. Una comunidad científica heterogénea, especializada en distintos ámbitos lingüísticos y culturales, se centra aquí en aspectos teóricos y en peculiares casos de estudio con particular atención hacia el contexto italiano, explorando nuevas perspectivas sobre la relación entre la labor traductora, las exigencias del texto performativo y la difusión cultural en un contexto global.



Università
Ca' Foscari
Venezia